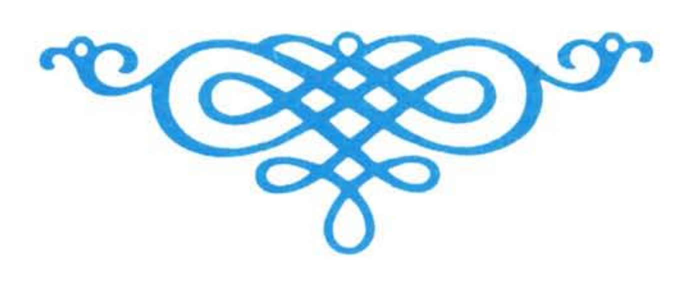




Santiago Kovadloff
Descartes: la fuga hacia el sujeto

Juan Manuel de Prada
Adiós a Rimbaud

Amancio Sabugo Abril
Cien años de *Prosas profanas*

Jaime Giordano
Más allá de las palabras: Gonzalo Rojas

Notas sobre Cortázar, Luis Alberto de Cuenca, Juan Cruz, Alvaro Valverde y Juan Carlos Onetti



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-96-001-7



555

Invenciones y Ensayos

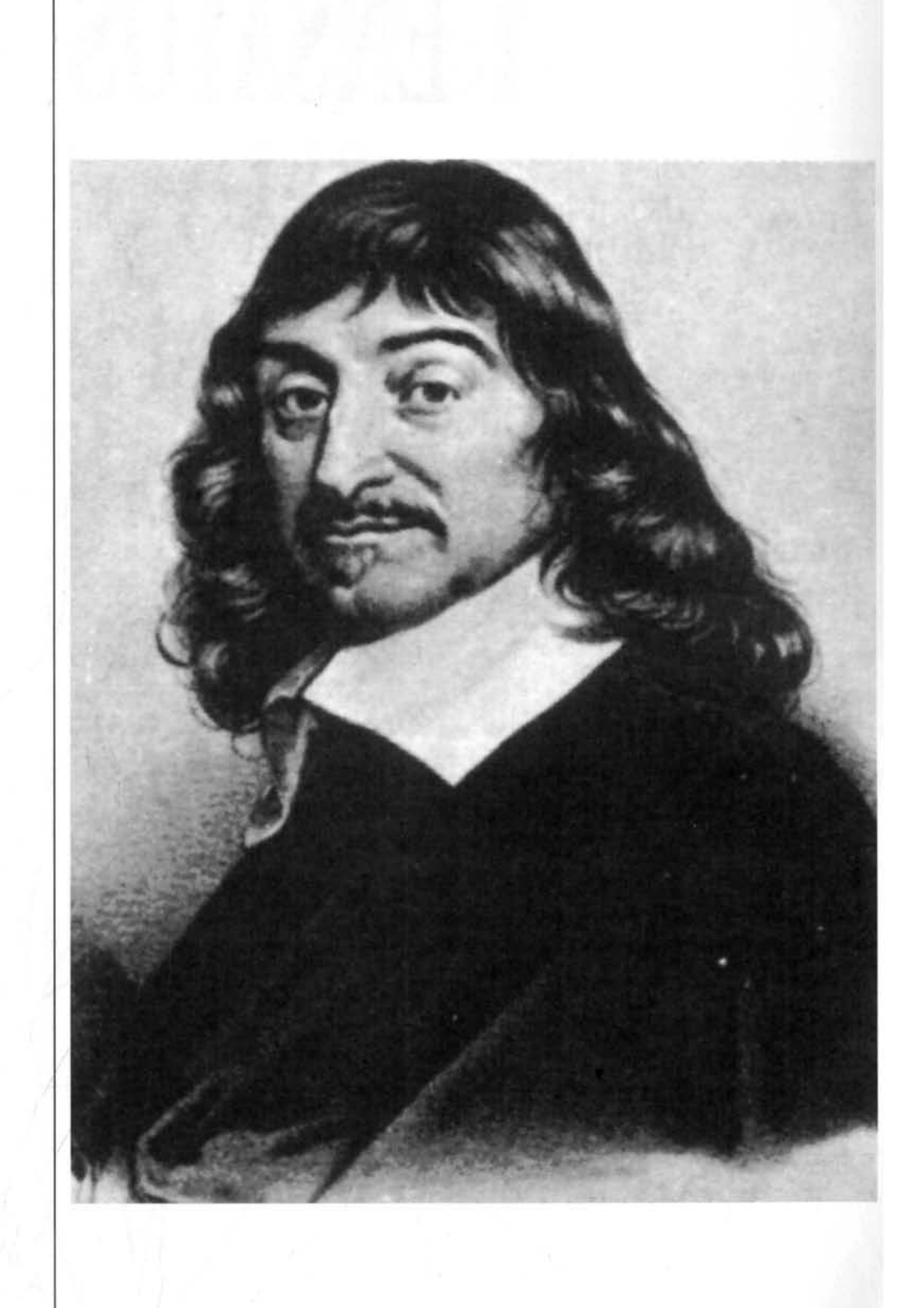
Notas

Lecturas

Cuadernos Hispanoamericanos

555

INVENCIONES Y ENSAYOS





Descartes: la fuga hacia el sujeto

Uno

Descartes aún no había nacido el día en que Enrique IV de Navarra creyó oportuno convertirse al catolicismo para ganar la corona de Francia. Cuando ese mismo rey puso fin a las prohibiciones que pesaban sobre los calvinistas promulgando el edicto de Nantes, Descartes tenía dos años. Cuatro, cuando la Iglesia quemó vivo a Giordano Bruno. En 1603, Shakespeare hizo conocer su *Hamlet.* Descartes era, para ese entonces, un niño de seis años. Se aproximaba a los nueve cuando Bacon publicó su tratado *Sobre el progreso del saber* y Cervantes la primera parte del *Quijote.* Cursaba los once cuando Inglaterra dio inició a la ocupación sistemática de la India mientras los jesuitas creaban las misiones del Paraguay. En 1610 ya era un jovencito y debió recibir con horror y perplejidad la noticia de que Enrique IV había caido apuñalado por un fanático. Es posible que ese mismo año lo haya conmovido el hecho de que Galileo llevara a cabo sus grandes descubrimientos telescópicos y que el microscopio fuera inventado.

Recuerdo estos sucesos, sólo hilvanados por la contradicción y el conflicto, porque en su atmósfera enrarecida habría de crecer el hombre que se empeñó en despejar el campo del conocimiento de toda irracionalidad metodológica. El hombre, en suma, que denunció el dogma y la pasión desenfrenadas como las fuentes promotoras de la malversación de la verdad. Pero si es indiscutible que Descartes supo mostrarse resuelto y no sólo inspirado al emprender su tarea, no menos cierto es que supo ser prudente a la hora de darla a conocer. Veinte años tenía cuando la Iglesia declaró que la teoría heliocéntrica era contraria a las Sagradas Escrituras. Veintidós cuando fue alcanzado por el júbilo y el fervor con que los hombres reiniciaron las matanzas religiosas que dieron forma a la Guerra de



los Treinta Años. Acaso por todo ello, cuando Galileo se retractó ante la Santa Inquisición encontró prevenido al pensador francés. En 1637, cuatro años después de aquel en que la tierra detuvo su marcha a pedido del Vaticano, Descartes divulgó con cautela un libro al que presintió lleno de riesgos y al que llamó *Discurso del método.*

Dos

El Colegio Real de La Flèche había sido fundado en 1604. Enrique IV encomendó su dirección a los jesuitas y allí ingresó Descartes en 1606. El rey, ya quedó dicho, pasó de calvinista a católico, allanándose así el acceso al trono de Francia.

Con la creación del Colegio, Enrique respondía al empeño puesto en afianzar el incipiente desarrollo del reino. Se requería un Estado sólido y hegemónico. Había que imponer la vocación de unidad sobre el espíritu de secesión todavía imperante. La educación debía jugar su papel en el proyecto y, en su propio terreno, Descartes habría de ser fiel a este mandato.

Si París bien valía una misa, resultaba claro que los imperativos de la fe debían supeditarse a los de la conveniencia. Por lo menos, si el creyente era un político. El modelo pedagógico impuesto en La Flèche se inspiraba en los frutos que alcanzara en la prestigiosa universidad de Coimbra. Allí se formaban auténticos malabaristas de la dialéctica. La enseñanza de la filosofía se impartía a través de interminables y esmeradísimas controversias. Cada tema se abordaba mediante el uso de los tradicionales esquemas de las disputas silogísticas: repetir, analizar, oponer, negar, acordar, distinguir en sus partes constitutivas las proposiciones del contendiente o interlocutor. Inspirado seguramente en su propia experiencia, Enrique IV estimó conveniente inculcar en las nuevas generaciones la necesidad de aprender a argumentar. Se trataba de compensar con sutileza expresiva la naturaleza evasiva de una verdad que se mostraba, en tantos órdenes capitales, reacia a la transparencia. Después de todo, el consenso que pudiera conquistar una propuesta otorgaba al talento expositivo atributos de verosimilitud que la acercaban a lo verdadero. Convencer no significaba tener razón pero lo razón sólo parecía asistir a quien resultaba capaz de convencer. Era, por lo demás, una vieja enseñanza griega que las circunstancias aconsejaban reactualizar.

A Descartes, por supuesto, no se le escapó el carácter artificial de tan compleja docencia. La habilidad retórica, concluyó, no pasaba de ser enmascaramiento. Y la cuestión no era la apariencia; la cuestión era la realidad. Esa realidad que, en principio, sólo se ofrecía al espíritu vigilante



como materia de inmediata duda visceral. Porque —hay que decirlo— la duda metódica es el fruto tardío de un proceso doloroso y demorado. Antes está la duda como padecimiento. Y Descartes la conoció. Nada más elocuente, al respecto, que las primeras páginas de su *Discurso*.

Cuenta el pensador que siendo joven se empleó como soldado. No luchó por convicción ideológica sino por curiosidad mundana. Más allá de la causa defendida por cualquiera de sus empleadores estaba, para él, el espectáculo social. Ese mundo que, cabalgando, podía conocer. Después de todo, si su rey había podido afirmar que París bien valía una misa, ¿por qué no podía él sostener que el paisaje infinito de las costumbres bien valía una bandera?

La zambullida en el océano de criterios y creencias fue aleccionadora. A los hombres, concluyó Descartes, les importa mucho más imponer sus pareceres que saberlos fundados en sólidos principios. Desde esta perspectiva, el célebre *Discurso* puede leerse como fruto de una decisión: la de contribuir a poner fin a las disputas entre convenciones igualmente arbitrarias. Adoptó para ello un método apto para enseñar que la verdad es una y objetiva. La propuesta, se sabe, data del año 1637. En 1640, los colegios jesuíticos de Francia prohibieron el estudio de la obra cartesiana. Siete años después, la universidad holandesa de Leyden tomó idéntica disposición. En 1649, Descartes aceptó la invitación de la reina Cristina de Suecia y se trasladó a Estocolmo. No vivió mucho más. Cristina era políglota. Hablaba y escribía en más de diez idiomas. Su avidez intelectual era infinita. No menor su energía: invertía más de quince horas diarias en su Real actividad. Su ritmo febril superó a Descartes. Ella, sin embargo, no estaba dispuesta a advertirlo. Lo quería temprano, cada mañana, en su despacho. El siglo XVII alcanzaba, lozano, su primera mitad cuando Descartes, exhausto, se apagaba a los cincuenta y cuatro años.

Tres

No es improbable que Descartes haya leído a Herodoto. Y si, como todo indica, tal cosa ocurrió en sus años mozos, no pudo menos que haberlo conmovido la anécdota que el historiador atribuyó a Darío. Gilbert Murray la recoge en un estudio consagrado a Eurípides:

> El rey persa convocó juntos a algunos griegos y a algunos representantes de las tribus indostánicas y preguntó a los primeros a qué precio consentirían en devorar los cadáveres de sus propios padres. '¡Por nada del mundo!', contestaron indignados los griegos. 'Los quemaríamos con toda reverencia'. Entonces el rey preguntó a los indostánicos a qué precio consentirían quemar los cadáveres de sus padres, y ellos se

estremecieron de horror, declarando que más bien se los comerían con todo amor y respeto.

Este carácter de los valores, cambiante y relativo, colmó de angustia a Descartes. Un mundo gobernado por criterios tan poco objetivos no podía propiciar el conocimiento. Dogmas, creencias y caprichos preponderaban por doquier y en el campo del saber de manera más que escandalosa.

Era preciso, por lo tanto, arrancar el prejuicio al menos de ese terreno eminente donde, desde hacía tanto, estaba enquistado. Para ello era preciso gobernar la pasión. A diestra y siniestra, la pasión dictaminaba qué era cierto y qué no y, para hacerlo, revestía su arbitrariedad profunda con los ropajes fastuosos de una lógica que se decía universalmente válida cuando en rigor no lo era. Se trataba, pues, de desenmascararla; de alcanzar principios sólidos y simples mediante los cuales brindar a la verdad un suelo propicio para su sano despliegue.

Cuatro

El poeta Joseph Brodsky habría dicho, según Octavio Paz, que los orígenes del autoritarismo no debían buscarse en Hegel y Marx sino en Descartes. El mal —habría afirmado— empezó con Descartes que devidió al hombre en dos y que sustituyó el «alma» por el «yo».

Se diría que, para Brodsky, Descartes promueve la fuga hacia el sujeto, es decir la fuga desde los confines de la ambigüedad última y enigmática de lo real, hacia esa patria redencional que asegura que el error no es ontológico sino metodológico.

Descartes no advirtió, o bien no quiso advertir, que el primado de la lógica sólo podía fundarse en una pasión tan unilateral como aquellas cuya despótica hegemonía él combatía. Quiero decir que el filosófo no estaba dispuesto a admitir que, al fin y al cabo, el sujeto era también una construcción del corazón, tan íntima como las preferencias más simples y tan objetiva como un decreto.

Si se exceptúa a Galileo, Descartes fue el primero, en el siglo XVII, que sintió la imperiosa necesidad de cuantificar y precisar metodológicamente las aproximaciones a la verdad. Se imponía, en suma, la matematización del mundo. Al arquitecto Descartes se le debe, pues, la creación del tramo central del muro que aspiró a separar de una buena vez lo discernible de lo indiscernible, lo finito de lo infinito, lo nocturno de lo diurno. Creador del sujeto moderno, Descartes trae a la Europa de su tiempo la buena



nueva de un saber fundado en la razón que escapaba a esa maldita relatividad de los valores que todo lo envenenaba.

Cinco

La vida práctica, regida por los imperativos del poder y de la subsistencia, conforma un ámbito donde sólo hay lugar para la niñez intelectual del hombre. Allí y sólo allí las apariencias pueden pasar por verdad. El *cogito* abre, en cambio, el camino a la vida adulta pero estas dos vidas no parecer reconciliables en una síntesis objetiva y de alcance colectiva. La fuga cartesiana hacia el sujeto —ese reino de la certeza plena— es también aceptación de que este mundo es socialmente irredimible por el conocimiento.

El hombre suele estar hondamente identificado con sus prejuicios. Cuando esa identificación estalla y él resuelve dejar atrás sus creencias desmoronadas, el sufrimiento que entonces lo embarga recuerda al descrito por Platón en el mito de la caverna. Confiesa Descartes que para trazar su senda metódica debió padecer como «si hubiese tenido que despojarme de mí mismo». De hecho, para él, el logro del saber exige un tributo y ese tributo es la disociación del cuerpo y el alma. Una vez que el corte tiene lugar, queda despejado el trayecto que deberá recorrerse. El primer paso lo da, en tal sentido, una certeza instantánea —*intuitus*—, cuya luz debe iluminar toda la cadena de razonamientos subsecuentes. Es la premisa verdadera la que convalida la ulterior concatenación lógica y no esta concatenación lógica en sí misma. La visión «clara y distinta» debe darse de entrada, mediante un golpe de gracia, y estar en la raíz de todo el procedimiento racional posterior. De lo contrario, el prejuicio termina por ahogar al juicio. En la ineptitud para vivir este hecho primordial radica la tragedia de la vida cotidiana. La ausencia de esta iluminación primigenia signa todo su desarrollo. Descartes, sin embargo, no se ilusiona con la posibilidad de revertir, en los hechos sociales brutos, esta situación. Más que refundar una *praxis* social sobre bases ciertas, Descartes pareciera tender a admitir que la verdad exige, para remontar el mejor de sus vuelos, otro ámbito que el de la vida cotidiana. Ella, la verdad, poco y nada tiene que ver con los intereses subjetivos, la ambición económica o el poder político. Descartes, consciente de la ruina generalizada que es el escenario de las relaciones humanas, aspira a salvar el dominio del conocimiento, no el de la historia. Y bien predispuesto pareciera a admitir que aquél no puede incidir sobre éste de manera medular, aun cuando «el sentido común (sea) la cosa mejor repartida del mundo». Reconoce en cambio, y con no

menor claridad, que la historia puede avasallar el dominio del conocimiento. En otras palabras: el prejuicio no está inclinado a ceder sin lucha su lugar a la razón empeñada en desbaratar su poder. Allí está para probarlo el ejemplo de Giordano Bruno, quemado vivo, y lo poco que faltó para que también lo fuera Galileo.

Es una sola, entonces, la conclusión que se impone: si no es posible salvar el mundo mediante el conocimiento, es al menos posible salvar el conocimiento del mundo; hacer un mundo del conocimiento. Y cabe a la voluntad operar este rescate mediante el cual se consuma la escisión entre un cosmos regido por la intuición verdadera y otro gobernado por la robusta arbitrariedad del dogma.

Seis

Contaminado por la desmesura del impulso y la anarquía incesante del deseo, el hombre lúcido debe reeducarse. Tendrá que llegar a ser, si de veras quiere ser, el administrador de sus pasiones. Tendrá que extirpar el prejuicio de su espíritu y, para ello, tendrá que operar la voluntad. La voluntad debe someter al prejuicio, aniquilarlo. Se trata de una nueva *paideia*. En ella el hombre se imparte a sí mismo el verdadero saber. Con él aprende a autogobernarse. Su realización no consiste sino en su perfeccionamiento moral y a ésta se arriba mediante el método que asegura racionalidad a las convicciones y a los valores. Donde el método impera, nace un reino alternativo al del pecado. Y ese reino no es el celestial sino el de la ciencia.

Es erróneo no obstante suponer que Descartes desprecia las pasiones. Todo lo contrario: en ellas ve el recurso instrumental para que el hombre pueda alcanzar su libertad. Ya se sabe en qué consiste la acción de las pasiones sobre el alma. Ellas agigantan el valor de los objetos que las inspiran. En términos cartesianos: «hacen aparecer siempre mucho más grande e importantes de lo que en verdad son tanto los bienes como los males». Por ello, la tarea del juicio consiste en redimensionar la magnitud de tales objetos. De esta manera el intelecto y la voluntad contrarrestan el hechizo que sobre ellos ejercen los objetos desnaturalizados por el deseo. No es desatinado, en tal sentido comparar la concepción cartesiana del desenfreno introducido por las pasiones como promotoras que son de la desmesura, con la visión que el griego trágico nos propone cuando nos induce, sin demasiados resultados, a no dejarnos avasallar por ellas. Pero Descartes, a diferencia de Esquilo, Sófocles y Eurípides, no es un trágico. Cree en los finales propicios. El juicio atinado puede neutralizar y aún desbaratar lo



que de otro modo parecería irremediable. Así es como la razón impide que el hombre caiga sin remedio en la desmesura y efectúe, sin advertirlo, una profunda distorsión de los valores. No deja de ser sugestivo el hecho de que Descartes tanto se interesara por la cuestión de la óptica y los telescopios desarrollados en Holanda. Es que, en última instancia y en todo, se trata de captar del mejor modo las cosas que, a simple vista, se nos escapan.

Queda claro que se trata de cancelar la ilusión generada por el deseo sin control. Hay, pues, que rediseñar la índole de los objetos que malversa ese deseo. Esta redefinición es el procedimiento racional que da vida y forma al *Ego cogito*. Pero debe quedar asentado que la estrategia que le permite al sujeto obrar sobre sus pasiones y encauzarlas no puede ser extendida sin más al mundo de la *polis* ya que éste se encuentra siempre timoneado por los intereses más ciegos. En otras palabras: Descartes no articula en una totalidad unitaria los aspectos subjetivos y objetivos ni tampoco se infiere, del desarrollo de su método, que haya o pueda haber transformaciones políticas que resulten de una ética colectiva racionalmente aceptable. Es cierto que las causas de la hiperinflación de significado que sufren los objetos bajo el peso de una pasión desenfrenada pueden verse neutralizadas por una voluntad bien fundamentada. Pero no podemos presumir que la razón se encuentra por ello en condiciones de llegar a gobernar con igual hegemonía el orden social. Donde importan sobre todo el poder, el dogma y el parecer propio, poco interesa la razón. Es mejor recordarlo si no se quiere acabar en la hoguera.

Siete

Descartes lucha contra los estragos producidos por la imaginación. Estima que se la puede neutralizar o, por lo menos, acotar en órdenes esenciales fuera de los cuales no hay nada digno del hombre. Ni por asomo se le ocurre que el *Ego cogito* pueda ser fruto eminente de la imaginación. Se da por muy satisfecho asegurando que su empleo garantiza el recorrido de un camino valedero hacia los «juicios firmes y precisos». Pero a la vez nos advierte que si la razón nos salva del desorden es el precio de renunciar a nuestras verdades sectoriales. Para que reine la verdad es preciso que las opiniones desaparezcan, es decir que se marchite el discurso improductivo de aquellos en quienes no ha tenido lugar la saludable disociación cuerpo-alma. Descartes no olvida, claro está, que el contrasentido de la pasión administra la conducta de la mayoría de los hombres. Bajo su yugo prolifera el mundo de la fragmentación y éste es, a su vez, el que posibilita la siembra reiterada de la desgracia.



Vale la pena insistir en esto: Descartes no considera que el hombre deba prescindir de la pasión. Quiere, en cambio, que ella se convierta en instrumento de la libertad espiritual. Para ello es indispensable subordinarla. Se trata, en consecuencia, de administrar y no de abolir la pasión. No de sustituirla ni de presumir que se puede prescindir de ella. Guiada por la razón, la voluntad redime al hombre de toda pasividad y sujeción a lo impulsivo. Conquistada por la voluntad, la felicidad no sólo es consistente sino también perdurable. No es así cuando resulta sometida a las fluctuaciones propias de la pasión o del impulso. La verdadera estirpe humana, para Descartes, es ésta, la espiritual. No jerarquiza las distinciones de clase, tan características de su tiempo, y si bien está muy lejos de someterlas a discusión, no cabe duda de que, al decir lo que dice, sugiere infinitamente más de lo que expresamente plantea. Si Brodsky hubiese reparado en esto quizás habría moderado su aversión a Descartes.

Hay, pues, una aristocracia del espíritu explícitamente exaltada por el filósofo. Y aun cuando él no la sitúe en forma abierta sobre la aristocracia formal, es indudable que la valora más que a ésta. En primer término, porque a ella se ingresa por mérito propio y no por privilegio de cuna o posición. El hecho entonces es que, si se empeña, el hombre puede llegar a ser mejor. La vulgaridad o la enajenación perceptiva no son, necesariamente, un destino. Sí lo son, en cambio, los privilegios y deméritos de clase fundados como están sobre la convención. Lo que a Descartes se le revela en un sentido casi religioso —el camino o método del *cogitare*— lo pone él, a través de su obra literaria, al alcance de todo espíritu bien dispuesto. Quien quiera aprender, podrá hacerlo. La modernidad propone disolver el miedo a la libertad. Así lo dice Descartes en carta del 18 de mayo de 1645 al establecer entre las almas la única distinción que importa: «Pero yo creo que la diferencia que se da entre las almas más grandes y aquellas bajas y vulgares, consiste principalmente en el hecho de que las almas vulgares se entregan a sus pasiones, y son felices o infelices sólo en la medida en que las cosas que les acontecen son agradables o desagradables. Las otras, en cambio, tienen un modo de razonar tan fuerte y potente que, aun teniendo ellas también pasiones, incluso a menudo pasiones más violentas que las comunes, sin embargo su razón permanece siempre señera y se comporta de tal manera que se sirve también de las aflicciones, haciendo que contribuyan realmente a aquella perfecta felicidad de que gozan tales almas ya en esta vida».

Se trata, en consecuencia, de llevar a cabo una transfiguración. La que implica dejar de estar sujetos para pasar a ser sujetos. La que acota no sólo la frecuencia sino además la intensidad con que lo imprevisible puede afectarnos. El predominio de la razón no es en el hombre un hecho natural.



Pero es un hecho posible. Más aún: un hecho imprescindible, si se aspira a una felicidad perdurable y superior. Esta felicidad nutre su consistencia no sólo en la firmeza de sus fundamentos sino en el horizonte ofertado al hombre por la razón. Lo que la razón tiene de señera es lo que el hombre tiene de moderno. Moderno es administrar los recursos disponibles haciéndolos rendir al máximo. Moderno es instrumentar lo que la naturaleza nos da para alcanzar otro fin que aquel que la naturaleza misma nos propone. Moderno es colonizar las pasiones con el recurso del método. La Modernidad no es sino emancipación de toda sujeción a la Naturaleza —y en particular al cuerpo— mediante la vía administrativa de la razón, así como la Edad Media había sido emancipación de la Naturaleza y del cuerpo lograda por la vía administrativa de la fe.

Ocho

La libertad, por lo tanto, es labor de discernimiento. Se trata, en primer término, de separar lo que se encuentra mezclado y confundido. El «gran libro» del mundo al que Descartes se refiere en su correspondencia de 1645 pone de manifiesto el origen del mal: la sumisión del alma a pasiones sin control. Cabe decir, pues, que sabido es el hombre que empieza por reconocer que su naturaleza es mixta. Inmortal por una parte, mortal por la otra y frágil en consecuencia. Sólo el claro discernimiento de su situación le permitirá encontrar la senda de los goces perdurables y los padecimientos acotados por la lucidez. El método es, entonces, el recurso que permite reeducar la percepción sensible, encauzar la vida afectiva. Su brújula es el pensamiento fundado en evidencias simples y de valor universal. Descartes se impone exorcizar el sufrimiento y el sufrimiento siempre es hijo del error. De ese error que es la ofrenda que la desmesura del corazón apasionado le hace a una razón debilitada por la impericia.

La meta del trabajo, en consecuencia, es *la maîtrise de soi.* Si de algo se trata, en efecto, es de adueñarse de uno mismo. Sólo así se hace honor a cuanto en uno hay de divino y eterno. En la medida en que convoca a la realización de este ideal de redención, el *Discurso del método* puede ser leído como un himno a la alegría.

El autocontrol cartesiano recuerda la antigua y venerable invocación de los trágicos a la mesura y el rigor característico del emprendimiento estoico.

Descartes insiste en la necesidad de aprender a instrumentar nuestra naturaleza mixta. En sí misma, la carne no le parece un obstáculo. Se trata de saber utilizarla, de saber emplear lo que ella brinda en la causa adecuada. Su visión es empresarial, burguesa. Extremando quizá el plan-

teo, diríamos que Descartes propone una comprensión del alma y el cuerpo que permite *capitalizar* sus recursos y el hecho mismo de su interdependencia. Todo puede ser un medio rentable para el fin propuesto, si se lo sabe utilizar.

El hombre espiritualmente liberado no sólo se emancipa del arbitrio del impulso; se emancipa, asimismo, de cierta necesidad infantil de Dios en favor de otra más adulta y madura. En este caso, el espíritu filial de dependencia y temor servil cede ante la voluntad de participación y correspondencia. El hombre se asocia voluntariamente a cuanto en él hay de trascendente para hacer de sí un territorio apto para la causa de la razón que no es sino la de Dios. Una, única y universal, la razón es la forma por excelencia que en lo humano toma lo divino. Como se ve, las virtudes característicamente cristianas, pasan a un segundo plano. Sin embargo, Descartes es portador de una auténtica buena nueva; también él, a su manera, es un apóstol y viene a traer a los hombres la luz inigualada de una revelación. Su palabra quiere hacer evidente que podemos despertar a un mundo de responsabilidades más altas y de satisfacciones más hondas que las brindadas por el dictamen arbitrario de los sentidos. Lo que este *aleluya* celebra es el hecho de que conocerse equivalga a autogobernarse por vía racional. Descartes está convencido de que es posible reeducarse. Ello implica que no sólo el arrepentimiento traza el camino de la redención. Lo traza también y de modo eminente, la metódica lucidez. El hombre cabal es aquel que se empeña en jerarquizar cuanto hay en él de divino. Pero ese empeño gana consistencia únicamente si se vale del discernimiento *claro y distinto.* Pensar de recto modo equivale a obrar en consonancia con Dios. Ya lo había subrayado Galilei en su apremiada carta a la duquesa de Toscana: la matemática no hace más que revelarnos la grandeza del Señor. De este modo, sin renegar de la fe, Descartes vendrá a asegurar el triunfo del método hipotético deductivo. Y así fundamentará la ciencia con total independencia de los clásicos recursos trascendentales. No hay sin embargo, en este sentido, ninguna jactancia en el pensador. Descartes se cuida de aparentar rebeldía y prefiere romper sin ruido con incontables convencionalismos. Pero sería ir demasiado lejos desconocer que la idea de Dios le resulta indispensable. El supremo júbilo de la criatura presupone el saber reconocerse como criatura y ello equivale a reconocer en nosotros tanto nuestra precariedad como nuestras virtudes espirituales. Correlato de la Voluntad Suprema es la voluntad humana, la decidida orientación del entendimiento según las pautas de la razón. Dios habita en nosotros más y mejor a medida que nosotros habitamos en El más y mejor. Y el camino de la reconciliación plena entre el Cielo y la Tierra es el *Discurso del método.* Un *Discurso* que



quiere convencernos de que, sin desmedro de Dios ni de la fe, resulta posible probar que las relaciones cuantitativas pueden pasar a ser el mejor recurso identificatorio primordial de las propiedades de las cosas. Descartes promueve esa transición revolucionaria, decisiva, que va de los hechos a la teoría; la sustitución matemática de la realidad empírica por modelos ideales que explican estructuralmente esa realidad. Pero para todo ello, el primer paso, el decisivo, es el que hace del hombre un territorio firmemente subordinado a la razón.

Se diría, en síntesis, que hay dos tipos de soberanos: los que gobiernan a los demás y los que se gobiernan a sí mismos. Se trata, como se dijo, de dos órdenes no intercambiables. Las responsabilidades políticas no son menos reales que las espirituales. Descartes las acepta tanto como a éstas últimas. No somete a revisión las prerrogativas del poder como tampoco lo hace con las verdades reveladas de la fe. Acata la existencia de dos órdenes paralelos y se niega a extender sus conclusiones a la organización del Estado. El autogobierno propugnado por Descartes encuentra su límite en el presupuesto, de valor axiomático, que exige estricta sumisión a la potestad de los reyes. Aun cuando lo pregona a voces, todos los recaudos terminan siendo pocos. Descartes no tarda en concluir que lo más aconsejable será irse de Francia. Lo hace y busca refugio en Holanda. Más tarde, sin embargo, también abandonará Amsterdam. Tampoco allí se siente seguro. ¿Adónde ir? No le queda otro rumbo que el Norte. Suecia se muestra dispuesta a acogerlo y no duda en aceptar.

Es poco probable que Descartes se sintiera injustamente perseguido. Conocía el potencial subversivo de sus ideas. Sabía que sus censores lo habían leído *bien*. Convenía, pues, ser paciente. Y tenía, una vez más, razón. Ya bien entrado el siglo XVIII, D'Alembert lamentará lo arraigado que se encontraba en Europa el pensamiento de Descartes.

Santiago Kovadloff

Robert Rauschenberg
Boster, 1967



Adiós a Rimbaud

Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.

Jorge Luis Borges: «El inmortal»

Mi fe en la literatura ya comenzaba por entonces a resquebrajarse, de manera que cada noche me acercaba al Café Arezzo, para recibir el catecismo solidario de las tertulias, esa ración eucarística que aliviaba mis dudas y afianzaba mis convicciones con una euforia que caducaba a la mañana siguiente, efímera como el vuelo de una mariposa. La literatura, ese reino que yo creía incontaminado, me mostraba de forma cada vez más miserable sus llagas y tumores, una lepra que se extendía inexorablemente sobre mis sueños. El Café Arezzo se hallaba en la zona monumental de la ciudad, entre iglesias románicas y la soledad cobarde de quienes alargaban su paseo para huir de sí mismos. El Café Arezzo, escondido entre callejuelas, se abría como una margarita mustia, deshojada por escritores apócrifos y advenedizos; en su interior, disgregados sobre la barra o arracimados en los veladores, una legión de pintores melenudos, poetisas núbiles y literatos sublimes (aunque con interrupciones) susurraban intrigas o rencores. El Café Arezzo, híbrido de taberna y cenáculo de postín, reunía entre sus paredes a la heterodoxia palurda de mi ciudad, a esa multitud espectral de los muertos prematuros que se corrompen, acosados por un síndrome común. Los artistas frustrados de mi ciudad se juntaban en el Café Arezzo con ese instinto gremial y como fatalista de los cetáceos que quedan varados en la playa; era el suyo un suicidio torpe, agravado por la lentitud, una muerte gradual por asfixia, un encanallamiento progresivo que los iba convirtiendo a todos en fantasmas de niebla. El Café Arezzo, a pesar de los letreros de neón, tenía una luz apolillada, una fragancia sepia, un aspecto como de catacumba paleocristiana donde se celebran ritos para iniciados y se da sepultura a los cofrades muertos. En un recodo del Café, paternal y benefactor como un santo de retablo, figuraba el retrato de Octavio Domínguez, primer poeta local,

miembro de número del museo de la gloria, inaccesible modelo al que todos queríamos imitar. Octavio Domínguez había irrumpido en la literatura de posguerra con un primer poemario, publicado a la edad de diecinueve años, que llevaba por título *Bendita ebriedad;* su poesía, exaltada de auroras y paisajes, era el cántico de un adolescente que descubre la belleza matinal del mundo, el filo acerado de la luz que atraviesa el aire con un mensaje de navaja abierta, una conmemoración de cosas aparentemente nimias que Octavio Domínguez nombraba sin describirlas, con el convencimiento de estar creándolas de nuevo. Esta poesía bautismal se había ido fortaleciendo de experiencia, hasta elevar a Octavio Domínguez al Olimpo de los consagrados. En el retrato que presidía el Café Arezzo veíamos a un hombre cansado, cigarrillo en ristre, con la ceniza a punto de desmoronarse y la mirada perdida en un punto inconcreto de la nada, como previniéndonos de la vacuidad de la fama. Aunque la fotografía nos lo mostraba envejecido, con ese rostro sedentario y abacial que es patrimonio común de todos los literatos que han alcanzado el reconocimiento (quizá porque la literatura es una religión con honores eclesiásticos), nosotros lo imaginábamos eternamente joven, como si aquel adolescente que antaño bebió el licor milagroso de la poesía se hubiese mantenido incólume al decurso del tiempo y a las decepciones. Octavio Domínguez, poeta precoz y definitivo, nos había contagiado a todos el síndrome de Rimbaud, según el cual todo escritor con aspiraciones debe dejar constancia de su genialidad antes de cumplir los veinte. El resultado de esta imposición absurda era un catálogo de poetas frustrados por la edad, avejentados por la urgencia, adolescentes tardíos que frisaban ya la cuarentena y sin embargo se prodigaban con gestos de *enfant terrible,* poetas aniñados, nostálgicos de un elixir que les hiciese recuperar el tiempo perdido, agarrotados por una misión histórica (la de ser epígonos o herederos o continuadores de Octavio Domínguez) que nadie les había impuesto, pero que se obstinaban en desempeñar, cultivando un estro del que carecían. Octavio Domínguez, poeta rimbaudiano y ciertamente prodigioso, alargaba su sombra sobre aquel hormiguero de aspirantes, y ponía en cada pecho un estigma de remordimiento, de fracaso íntimo y precoz. Los poetas del Café Arezzo convivían con esa certeza culpable del que conoce sus limitaciones, ese gusano de podredumbre que los iba limando por dentro, pero todavía mantenían la esperanza en el don gratuito de la inspiración. Los poetas del Café Arezzo sufrían la enajenación cotidiana del que no es pero aspira a ser, y al final terminaban todos con problemas de identidad, crisis de vocación y otras zarandajas por el estilo. Los poetas del Café Arezzo, suicidas por omisión, iban languideciendo en su bohemia de tabaco y nocturnidad, parásitos de una gloria ajena que los acechaba desde la



rigidez otoñal de un retrato. Los poetas del Café Arezzo, copias destartaladas de un Rimbaud provinciano, agotaban su existencia entre proyectos, divagaciones y camarillas, que son las coartadas de quienes carecen de voz propia. En esto consiste, más o menos, el parasitismo cultural.

—Buenas noches, amigos. Perdonad el retraso.

Yo los trataba a todos con deferencia, con esa caridad levemente cristiana que empleamos con los enfermos y los tullidos. Luis Palmero solía presidir aquellas tertulias nocturnas, congregando en su derredor a un grupo confuso de creadores que abogaban por una mayor imbricación entre las distintas manifestaciones artísticas. Luis Palmero acababa de cumplir los treinta y siete años, cifra que confesaba con un cierto pudor, puesto que coincidía con la edad que tenía Rimbaud a la hora de su muerte: treinta y siete años que le habían bastado (me refiero a Rimbaud, no a Luis Palmero) para revolucionar París, enamorar a Verlaine, traficar con armas y esclavos en las costas de Somalia y contraer un carcinoma que, a la postre, lo arrastraría hasta la tumba. La biografía de Luis Palmero, mucho más modesta que la de Rimbaud, abarcaba algún que otro poema en revistas casi clandestinas y unos pólipos en la laringe que enronquecían su voz y le añadían un matiz herrumbroso, como de escritor borracho y perseguido por la adversidad. Luis Palmero, en sus ratos de ocio (que eran casi todos), ponía música a los poemas de Octavio Domínguez y luego los cantaba en el Café Arezzo con acompañamiento de guitarra, auspiciado por la complicidad de sus adláteres. Luis Palmero se había dejado crecer una barbita vergonzante que aparecía y desaparecía, según la estación, una barbita rejuvenecedora que le otorgaba cierto aspecto de seminarista que no acaba de recibir las órdenes mayores (y aquí, definitivamente, hemos de afirmar que la literatura es una carrera de honores eclesiásticos que se exterioriza en el rostro y nos confiere una fisonomía determinada, ya sea de arzobispo, de abad, diácono o seminarista, según nuestros méritos). Luis Palmero, al igual que otros parroquianos del Café Arezzo, sobrellevaba su condición de seminarista perpetuo y algo rezagado a regañadientes, y de vez en cuando se rasuraba la barba, en un asalto infructuoso al estado clerical. Luis Palmero, enfermo de pólipos y envidia, mendigo de una gloria provinciana que nunca le visitaba, se deshacía en saludos y zalamerías:

—Coño, chaval —siempre me designaba así, poniendo entre nosotros la distancia que media entre el magisterio y el aprendizaje—, ya decía yo que tardabas mucho en venir.

Aunque procuraba disimularlo, Luis Palmero me profesaba ese odio retrospectivo que el escritor malogrado siente por el escritor en cierne, un odio nacido del afán de preservación, como si la hipotética gloria del que

viene detrás fuese a enturbiar la suya propia (por otra parte inexistente). Esta lucha por la supervivencia literaria la practicaba Luis Palmero bajo el disfraz de una cierta benevolencia, con argucias propias de un mecenas que impulsa la carrera del neófito. Un mecenas insolvente, profesional del gorroneo.

—A ver, chaval, déjame que les eche un vistazo a tus últimos versos, no sea que haya que corregir algo —decía, alargando una mano que adoptaba la forma de un cuenco, de tan habituada a solicitar limosna—.

Yo le tendía unas cuartillas emborronadas de tinta y versos blancos, lastradas de símiles y sinalefas, que eran el fruto huérfano de mi juventud. Luis Palmero recitaba mis poemas con su voz cavernosa y celentérea, ensordecida de pólipos y cazalla, voz de rapsoda que recitaba mis versos con un sonsonete festivo, para estimular la hilaridad de la parroquia. Luis Palmero vestía con un desaliño premeditado, con pantalones tejanos y camisas desabotonadas que parecían exhibir, por debajo del vello y de la carne, los pulmones enquistados, la laringe martirizada de pólipos que iban extendiendo su ramaje tentacular. Luis Palmero se abrigaba el cuello con sucesivos fulares, uno encima de otro, andrajos que le colgaban hasta la cintura, sucios de sudor e ideales traicionados.

—Si quieres llegar a donde ése —dictaminó, refiriéndose al retrato de Octavio Domínguez—, tendrás que mejorar. Y podar muchos versos. Ya sabes lo que dijo Gracián: «Lo bueno, si breve, dos veces bueno».

En el Café Arezzo se había hecho, de repente, un silencio reverencial para acoger el veredicto de Luis Palmero, silencio que no tardó en distribuirse en suspiros y otros síntomas de alivio. Luis Palmero tranquilizaba la conciencia de los parroquianos con frases de almanaque (toda su cultura, en realidad, procedía de los almanaques: probablemente no hubiese sabido decirme a ciencia cierta si Gracián se llamaba Melchor, Gaspar o Baltasar), aforismos formulados entre la misericordia y el desdén que pretendían asesinar, ya desde sus orígenes, mi vocación incipiente y afiliarme al sindicato de los escritores malogrados.

—Tú copia de mí, chaval —me adoctrinaba—. Fíjate en mis poemas: cuatro o cinco versos a lo sumo. El rigor exige síntesis.

Luis Palmero era el reflejo anticipado de mí mismo que me alertaba de los peligros que correría si elegía el sendero de los poetas parásitos. Guiado por una extraña forma de clarividencia, veía en Luis Palmero un adelanto de mí mismo, algo así como la imagen previa que el espejo de la vida nos ofrece, alertándonos sobre el porvenir. Luis Palmero era la frustración de mí mismo, esa primera oportunidad que la Providencia concede a los hombres como modelo que deben rechazar (la segunda oportunidad es uno mismo) o elaborar a la inversa. Yo, por supuesto, creía en el



libre albedrío y en la posibilidad de rectificar, pero tenía que darme prisa si no quería llegar demasido tarde.

—Así que ya sabes, chaval: síntesis. Hay que limitarse a lo esencial.

Lo afirmaba él, que había vivido encaramado en el reino de lo superfluo. A medida que avanzaba la noche, el Café Arezzo se iba llenando de miseria y turbiedad; el retrato de Octavio Domínguez se desdibujaba sobre la pared, como una referencia inalcanzable. A petición del público, Luis Palmero se había encaramado a un taburete y había empezado a rasguear una guitarra. A mi memoria acudió aquel verso de Ariosto: *Forse altro canterà con miglior plettro.* Luis Palmero acariciaba las cuerdas de la guitarra con el plectro múltiple de sus dedos, encallecidos de mugre y olvido. Las poetisas núbiles adquirieron un protagonismo vociferante, como de sirenas que desafinan con su cántico.

—Tócanos algo, Luis. Que no se diga —reclamaban con una premura de doncellas pobres y algo machorras.

Luis Palmero accedió gustoso. Vivía su anonimato de cantautor de barrio con la misma intensidad que otros viven el fervor de las multitudes. Entre las poetistas había florecido una vaga efervescencia de aplausos. Luis Palmero carraspeó (los pólipos se le alborotaron con el carraspeo) y dedicó su canción a todos aquellos que creen que la cultura es propiedad del pueblo y de la calle. Yo, que nunca había comulgado con esas monsergas, me sentí excluido.

—Va por vosotros —reiteró, antes de iniciar la canción.

Los espectros del Café Arezzo cobraban vida, resucitados por los compases de la música. Las canciones de Luis Palmero hablaban de paraísos populares, aspiraciones libertarias y utopías un poquitín paletas, todo ello aderezado con unas metáforas galantes que me hacían sonrojar. Era una música para consumo endogámico, envilecida de desarraigo, quejumbrosa y pretendidamente rebelde. El Café Arezzo zozobraba en el subsuelo de la noche, como un barco que encalla y arroja su tesoro de moneda falsa en mitad de los escollos. El retrato de Octavio Domínguez se difuminaba entre volutas de humo que eran como párpados que lo aislasen de tanta mediocridad. Luis Palmero entablaba diálogo con sus incondicionales entre canción y canción, con esa pesadumbre del supuesto perdedor que no es sino regodeo ante la desgracia compartida. Concluyó su recital entre aplausos desmayados, concediendo bises que nadie le había solicitado, en una imagen patética y demasiado triste. La voz de Luis Palmero sonaba en la noche como un quejido incoherente, como el lamento de un niño acatarrado a quien el médico receta un jarabe. Los pólipos de la garganta se le iban derramando por todo el cuerpo, hasta enquistarle el alma, en una especie de suicidio simbólico. Más que cantar, parecía estar

gargajeando. Un par de poetisas núbiles acudieron a felicitar al rapsoda y a refrescarle la garganta con un vaso de vino; eran muchachas ajadas y percheronas, como modelos salidos de un cuadro de Rubens, pero desprovistas de su gracia pictórica, que se afanaban por agasajar a Luis Palmero, igual que dos novias fervorosas se dejan tocar por debajo de la ropa. Las poetisas del Café Arezzo eran, por lo general, vírgenes en fiambre, desparramadas entre la amplitud de sus caderas y los jerseys de lana, y Luis Palmero era el semental que las fecundaba al calor de la tertulia, con esa libidinosidad agresiva del hombre enfermo y en decadencia, contagiándoles por vía venérea el germen de sus pólipos, si es que los pólipos se contagian. Las poetisas hicieron algún arrumaco a Luis Palmero, pero él se limitó a aceptarles la ofrenda del vino, y luego rehuyó su acoso con un manotazo, como si estuviera espantando moscones. El humo del tabaco iba adquiriendo una densidad de incienso en la atmósfera del Café Arezzo, desdibujando los contornos de las cosas.

—Oye, chaval, vamos a tomarnos tú y yo una botella, que tenemos mucho que hablar.

Luis Palmero dejó la guitarra en un rincón y se acercó a mí frotándose las perneras del pantalón. Miré fugazmente la guitarra, condenada en su soledad de cosa inerte, silenciosa después de tanta locuacidad, como una mujer después del orgasmo. Luis Palmero pidió al camarero una botella de vino tinto y dos vasos; tenía el rostro falsamente risueño, de una cordialidad que resultaba casi obscena, y sus ojos, indemnes todavía al paso de los años, se habían iluminado con un brillo adolescente, como de versificador que compone su primer soneto. Hablaba con una virilidad afónica mientras llenaba los vasos con un vino que parecía un coágulo de sangre.

—Mira, chaval: antes, cuando hice la crítica de tus versos, a lo mejor exageré un poco —se disculpó.

—No tiene importancia, Luis. Ya sé que lo haces por mi bien.

Una luz añeja se iba condensando en el techo, en amalgama con el humo del tabaco, hasta formar una nube espesa y lacteada. Busqué, a través de aquella nube de humo y luz, el retrato de Octavio Domínguez, como quien demanda auxilio, pero fui incapaz de distinguirlo. Luis Palmero volvió a llenar los vasos: ahora parecían dos amígdalas líquidas y enormes que se acabase de extirpar, depositándolas, todavía sanguinolentas, sobre la barra.

—Yo de ti —continuó— rompería esos versos. No porque sean malos, sino como acto de purificación.

Me bebí mi vaso de un solo trago. Luis Palmero me imitó; el vino le ablandaba los pólipos y dulcificaba su voz. Como viese que su invitación a la catarsis no funcionaba, recurrió a la cultura de almanaque:



—Ya sabes lo que contestó Rimbaud en cierta ocasión, cuando alguien le preguntó por su poesía: «Qué más da todo eso. Mierda para la poesía». Un ejemplo de desprendimiento, sí señor.

El Café Arezzo se iba vaciando de clientes, a medida que la noche avanzaba. El vino me obstruía las venas con un coágulo de sangre negra; comencé a ver a Luis Palmero rodeado de una luz incandescente, como envuelto en un halo profano.

—Claro que si te da apuro romper las cuartillas, lo que puedes hacer es dármelas a mí, para que te las custodie. En realidad, deberías darme todo lo que hayas escrito hasta ahora y comenzar desde cero.

Descubrí, a pesar del vino que embotaba mis sentidos, un poso de perfidia en sus palabras, una envidia malsana, un ominoso intento de usurpar mi obra y suplantarme. El Café Arezzo se había quedado desierto; sólo Luis Palmero y yo nos manteníamos al pie de la barra, torpes como fardos o estatuas de sal.

—¿Qué te parece la idea? Tú me das los versos y yo te los guardo hasta que te hagas mayor.

Había extendido una mano viscosa, casi transparente, confusa de súplicas y limosnas, una mano que reclamaba sin atreverse todavía a despojar, una mano presta a la rapiña.

—Vamos, coño, no te lo pienses tanto.

El camarero apagó las luces del Café. Durante unos minutos, quedó flotando en el aire un vago resplandor, como si las reservas de luz condensada en el techo pudiesen mantener la ilusión de diurnidad. Comprendí, al contemplar la mano mendicante de Luis Palmero, que quería apropiarse de mis versos, hacerlos suyos y así anularme, ya desde la juventud. En la penumbra del Café, la piel de su mano parecía de liquen, una piel parásita que en cualquier momento se abalanzaría sobre mí y me contagiaría el síndrome de Rimbaud.

—De acuerdo. Aquí los tienes.

Le extendí mis cuartillas, emborronadas de tinta y versos blancos, con cuidado de no rozarle las manos. Luis Palmero se aferró a ellas con la crispación de un moribundo.

—Gracias, chaval. Oye... —hablaba con el pudor de un pecador arrepentido—. Si me tomo la licencia de coger prestado algún poema tuyo no te enfadarás, ¿verdad?

Sentí un alivio en el pecho, como si me hubiesen arrancado de un tirón el cáncer de la mediocridad, que ya iba ramificándose por mis pulmones. Luis Palmero doblaba con unción mis cuartillas (que ya no eran mías) y escuchaba con agrado el crujido del papel, que era igual que el crujido de la hojarasca y las flores resecas. El Café Arezzo, invadido de sombra, se

ahondaba en una profundidad fúnebre, como de cripta atestada de muertos. Al desprenderme de mis versos me había desprendido también de mi adolescencia, de mi síndrome rimbaudiano, de ese reflejo anticipado de mí mismo que era Luis Palmero, paradigma inverso de lo que yo deseaba llegar a ser, ladrón de palabras ajenas, pordiosero de la literatura, parásito de mis noches juveniles. El camarero había bajado la persiana metálica sin miramientos, atronando el silencio mortuorio de la ciudad.

—Haz con los versos lo que te dé la gana —dije—. Te los regalo. El arte es una tontería.

Antes de marchar, miré el retrato de Octavio Domínguez, paternal y benefactor, que me lanzó un guiño desde la otra orilla de la gloria. Luis Palmero se quedó acodado en la barra, con el gesto acuoso del muerto que ya, probablemente, no resucitará, y la garganta cancerada de sueños truncados. Tuve que agacharme, arrastrarme casi, para salir por el hueco exiguo que quedaba entre la persiana metálica y el suelo, igual que un gato huyendo del fracaso por una gatera redentora. Afuera, la noche tenía una grandeza de vértigo, casi sin estrenar. Sentí que el aire me traspasaba la carne como una navaja abierta cuyo filo apenas producía dolor.

Juan Manuel de Prada



Crónica de un viaje musical

Discépolo en España

I.

La nota ya estaba lista para ser compuesta y editada. Le dio una leída rápida, corrigió a mano algunas desprolijidades y la entregó al taller. No se quedó a presenciar el sube y baja de las rotativas, esa coreografía a la que estaba tan acostumbrado. Volvió a casa rápidamente, pensando en el artículo que acababa de escribir y en el compromiso impostergable que lo esperaba esa noche en el Luna Park.

En la tarde del 11 de diciembre de 1934 los porteños leyeron la habitual columna de Carlos de la Púa en el diario *Crítica.* Estaba íntegramente dedicada a Enrique Santos Discépolo y un homenaje que se le brindaría esa misma noche. El estilo del periodista y poeta lunfardo era inconfundible y el perfil dibujado de Enrique, exacto. La nota destacaba el hecho de que Discépolo había sido el primer autor de tangos que hizo la música para la letra de sus composiciones: «por eso es que todas ellas tienen algo que las distingue de todas y el pueblo las cantó con gusto y utilizó su filosofía gráfica para ubicar a los personajes centrales de esa farsa que se mueve en la geografía reducida del barrio o del pueblo (...) Este gran dramaturgo del tango supo sacar tajada de todas las miserias familiares que pasan a nuestro lado vestidas con sus trajes de colores, los berretines inconfesables, las consumaciones baratas, las reinas del capuchino, las fiacas del café cortado, todos los bareadores y todas las milonguitas han estado suspendidos del lápiz prodigioso de este gran fotógrafo de almas, que luego deforma sus placas en caricaturas para atenuar un poco el dolor (...) Discépolo es nuestro gran Pulgarcito Filarmónico...».

Enrique leyó con alegría el elogio del periodista. No era la primera vez que el poeta de *La crencha engrasada* exaltaba el arte discepoliano, pero

esta vez el artículo tenía el sabor de los buenos augurios. Enrique y Tania estaban haciendo las valijas con las que emprenderían un viaje a España, y los amigos habían preparado un verdadero festival de tango para despedirlos. No iba a ser un viaje común y corriente.

Consideraron a España como estación central de varias excursiones entre artísticas y turísticas a los puntos del mapa tantas veces soñados por Enrique. Irían con un par de músicos, un vasto repertorio y la misión «evangelizadora» del tango, esa que habían empezado algunos años antes Manuel Pizarro y otros adelantados. Enrique y Tania formaban una dupla perfecta para mostrar el tango en el exterior. Ella cantaba con gracia cosmopolita y él era un *causeur* chispeante e inteligente. Aquello prometía ser algo diferente a una *troupe* de músicos de tango disfrazados de gauchos en lucha abierta contra un ambiente adverso.

La idea era extender a Europa el espectáculo tanguero que Enrique había creado a comienzos de los 30 y que proseguiría más tarde en la radio. Algunos datos históricos, algunas anécdotas, la figura chaplinesca del autor inventando una dirección orquestal y una cantante que interpretaba la inspiración de su pareja: no se trataba de un número de tango común y corriente. Tampoco era una revista, género tan costoso y difícil de llevar de un lugar a otro. La modalidad creada por Enrique combinaba perfectamente la didáctica con el arte y la amenidad de la representación con el contenido dramático del tango canción.

Los ecos del éxito de *Yira... Yira...* y *Esta noche me emborracho* en España y Francia fueron el disparador del viaje. ¿Cómo olvidar la anécdota de aquel bazar de Barcelona que, según se decía, había sido clausurado en 1928 por exhibir en su vidriera la partitura de *Esta noche me emborracho* a pocos y sugestivos centímetros del retrato del general Primo de Rivera, dictador de algunos excesos etílicos? Por entonces, Discépolo ya era el autor más célebre del tango. Eso le habían contado algunos músicos argentinos que acababan de regresar de Europa. Y, por cierto, circulaban por todas partes las grabaciones de Gardel de *Que vachaché* —casualmente registrada en Barcelona en 1927—, *Chorra* y otros clásicos tempranos.

Por lo demás, en el Buenos Aires de 1934 no parecía haber muchas atracciones para retener al inquieto Discepolín. Tampoco sobraban las ofertas de trabajo. *Wunder Bar*, la pieza teatral de Herzoc y Farkas que el tanguero había adaptado a la idiosincrasia porteña, era un éxito, incluso en su reposición de ese año, pero bajaba de cartel el 4 de noviembre, con su ciclo ya cumplido. Además, desde su debut en el Casino de Buenos Aires a comienzos de los veinte, Tania, toledana educada en las artes del cuplé, no había vuelto nunca a su país de origen.



Otra motivación para embarcarse rumbo a Europa fueron las cartas que Armando, hermano mayor de Enrique, le había mandado a la pareja entre julio de 1931 y octubre del 32, desde Nápoles y Roma. El apellido de Santo Discépolo, papá napolitano, había regresado, triunfal, al punto de partida de la diáspora. Enrique recordaba muy bien los conceptos que el crítico Nino Bolla había vertido sobre la dramaturgia de Armando en las páginas de *L'Imperio,* y se sintió aludido: «Armando Discépolo ha creado personajes humanos, porque él es muy humano y bajo este aspecto es un escritor universal. A menudo, la risa de Discépolo es la máscara del dolor y viceversa». Tan clara comprensión del *grotesco* merecía al menos una peregrinación. Italia también figuraba en la libreta de viaje.

Como para la mayoría de los argentinos rioplatenses, hijos y nietos de las grandes olas inmigratorias, Europa era una realidad tangible. Y para Enrique, viajar era la forma soñada de la libertad, el cumplimiento de sus promesas anarquistas de la adolescencia. Desde luego, había que solucionar una cuestión un tanto embarazosa: el dinero. Discépolo solía gastar más de lo que ganaba, que si bien no era poco aún no representaba la pequeña fortuna que le esperaba en el futuro, cuando con la creación de Sadaic —la sociedad que velaría por los intereses de los compositores y autores de la Argentina— su nombre figurara entre los de mayores recaudaciones del ambiente musical. La vida en la Argentina de la depresión económica se había vuelto muy difícil. La profunda recesión afectaba de modo directo al mundo del tango. Si bien Discépolo seguía siendo, en algún sentido, una personalidad del teatro tanto como de la música popular, los años de gestación de *Cambalache* lo encontraron en una situación paradójica: era uno de los hombres más exitosos del país y sin embargo no podía confiar plenamente en ningún proyecto porteño.

Enrique y Tania tramitaron un préstamo bancario y le pidieron prestado 300 pesos al autor y director de cine Luis César Amadori, que había colaborado con Enrique en las canciones del filme *El alma de bandoneón,* de Mario Soffici. Enrique se comprometió a devolver el dinero puntualmente, cuando regresaran de Europa. Por todo ello, el viaje imaginado se transformó en una apuesta a todo o nada. Si las cosas no iban bien, volverían al país sin un centavo y varias deudas. Si todo sucedía como lo habían planeado, quedaría abierta la puerta para futuros contactos y la experiencia de un viaje ilustre.

El festival en el Luna Park emocionó a Enrique. Sumaron adhesiones el Círculo de la Prensa, la Sociedad de Autores y otras instituciones, y un auténtico fervor popular envolvió la noche. Enrique se sabía reconocido y querido, dos adjetivos que lo obsesionaban, pero hasta ese momento nunca había sido objeto de homenajes ni distinciones. Fue la



forma escogida para manifestar el reconocimiento lo que lo conmovió: el mundo del tango, sobreponiéndose a las dificultades que hipotecaban su futuro, se unió alrededor de su autor mayor.

Nadie faltó a la cita de honor. Allí estuvieron Ignacio Corsini, Francisco Lomuto, Julio De Caro, Ernesto Famá, Sofía Bozán, Azucena Maizani. Discépolo presentó su *Historia del tango en 2 horas,* respaldado por una orquesta gigante. 60 instrumentistas, reclutados de las orquestas de Donato, Canaro, De Caro y Lomuto, transitaron por Villoldo con *El Choclo,* por De Bassi con *El Caburé,* por Donato con *Julián* y así hasta llegar al propio Discépolo, a través de *Confesión, Esta noche me emborracho* y una muy aplaudida versión de *Yira... Yira.*

La apoteosis del tango terminó bien entrada la madrugada. Enrique y Tania volvieron al departamento que por entonces compartían en la calle Cangallo, con la excitación por lo vivido y la ansiedad por el viaje programado. Antes de dormir, repasaron, una vez más, el mapa de España que pensaban explorar exhaustivamente. Todo estaba listo para la partida.

Dos días después del festejo en el Luna Park, la pareja se reunió en la zona de embarque con los otros viajeros. Lalo Scalise iba a ser el pianista de la gira. También viajaría el bandoneonista Horacio Pallás. Andrés Romero se hizo cargo de las cuestiones administrativas que resbalaban sobre Discépolo. Luis Gandolfo, un joven que más tarde fue ejecutivo de la Víctor, y Carlos Bidart, con su esposa e hijos, completaban el reducido grupo inicial.

La idea era formar una orquesta con músicos españoles. Scalise llevaba una carpeta con las partichelas para los distintos instrumentos. Los detalles de estilo y expresión serían impartidos *in situ* por Enrique, un maestro de ceremonias que se animaba a dirigir intuitivamente toda orquesta de tango que se pusiera a su alcance.

Unos días antes de la partida, Enrique intentó, sin éxito, convencer a la madre de un joven bandoneonista llamado Aníbal Troilo de que permitiera al muchacho sumarse al viaje. La negativa fue rotunda y Troilo lloró la oportunidad perdida, pero las lágrimas no frenaron las variaciones de sus dedos. No escondió los honores recibidos: Discépolo lo había elegido a él, por la música y por la pinta que la gorduna aún no había tapado. La ciudad entera tenía que saberlo.

Tania cargó las cajas de sus sombreros en el *Oceanía,* el barco que los iba a llevar a España previa pasada por Río de Janeiro. El vapor se hizo a la mar el 14 de diciembre. Esa misma noche, la pareja fue centro de atención de una fiesta a bordo, la primera de una larga serie. En esos días, Enrique descubrió el costado dionisíaco de los trasatlánticos. Lo había intuido en algunos novelones de la infancia, pero, como decía su querido



Pirandello, la realidad siempre supera a la fantasía. Todos cantaron, bailaron y bebieron sin límites. Bidart y su mujer, la cubana Consuelo Salvador, y Pallás bajaron en Río y allí se quedaron. El resto de la comitiva siguió viaje a Madrid, alternando las fiestas con los mareos y soñando en voz alta con todo lo que harían en una Europa seducida por el tango.

II.

Para Enrique, Madrid siempre iba a ser «esa ciudad donde las casas sólo sirven de pretexto a la gente para echarse a la calle». La vida callejera de los madrileños le atrajo desde el primer día. Junto a la calidez del idioma común, había un estilo español de cultura urbana que favorecía la integración de una figura tan porteña como Discépolo. Ver a «todo el mundo viviendo en la calle», como si estuviera parado en una esquina de Buenos Aires, fue para el autor de *Yira... yira...* la mejor introducción a Europa.

Por cierto que la bienvenida que les ofreció Lola Membrives —una argentina españolizada— hizo todo más agradable y fácil. Enseguida empezaron los contactos: con Jacinto Benavente, con Federico García Sánchiz, con el actor Ricardo Calvo, con Valeriano León y Gregorio Martínez Sierra, con los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. En la mayoría de los casos, se trataba de viejos conocidos de un Buenos Aires cosmopolita. ¿Qué español destacado no había visitado alguna vez la capital argentina?

Pero un reecuentro fue especialmente afectuoso y en cierto modo trascendente: Federico García Lorca fue, en algunos tramos de la gira española, un notable cicerone de Enrique y Tania. Si bien se habían conocido en Buenos Aires —Tania recordó una velada muy concurrida en el departamento de Cangallo—, la gran amiga y admiradora del granadino era la Membrives, que había oficiado de anfitriona argentina entre octubre de 1933 y marzo del 34. La estadía de García Lorca en Buenos Aires había sido fructífera: no sólo había frecuentado a las principales figuras de la *inteligencia* argentina —y en particular a las vinculadas con la actividad teatral— sino que había escuchado tangos en los cafés de la calle Corrientes y, según contaría años más tarde César Tiempo, se había abrazado con Carlos Gardel en el *hall* del Teatro Smart.

Federico y Enrique compartieron el recuerdo cercano de Buenos Aires, la actualidad de la joven República conflictuada y algunos secretos literarios. Tania citó muchas veces la imagen de los poetas y músicos caminando como hermanos por las calles de Madrid, trenzados en interminables

conversaciones, y una noche en la que Federico le confió a Enrique lo que aún no habían leído los españoles: los originales de *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía.*

La vida social no obstaculizó la concreción del objetivo central del viaje. Recién llegados a Madrid, Enrique y Scalise se abocaron a la difícil tarea de formar una orquesta de tango con músicos españoles. Los empresarios de los teatros Casablanca y Palacio de la Música ya habían hecho una preselección de músicos, de la que quedaron los 25 de la orquesta que, durante nueve noches consecutivas, iban a exponer ante el público madrileño un repertorio prototípico, ensayo de antología de la especie.

El único tema de roce entre los productores y Discépolo fue la vestimenta de los músicos. El autor le diría más tarde a un periodista de *Radiolandia:* «Yo quise eliminar, en nuestro caso, esa característica común a todos los conjuntos criollos que actúan en Europa, al extremo de desvirtuar, con chiripas de lamé y rosas bordadas, la verdadera indumentaria gaucha. Los muchachos de mi orquesta usaban trajes de etiqueta muy discretos».

Las actuaciones fueron inmediatamente aceptadas. A pocos días de estar instalados en Madrid, Enrique y Tania se dieron cuenta de que no iba a ser muy difícil devolver los préstamos contraídos en Buenos Aires. Los españoles estaban encantados con el tango, y en particular con los tangos de Discépolo. En mayo de 1935, los aplausos del Palacio de la Música fueron la nota principal de la sección de espectáculos de *El Heraldo de Madrid:* «Discépolo no se ha limitado a ejecutar tangos. Ha hecho algo más. Sus audiciones fueron precedidas por pequeñas *causeries* en las que, en tono amable e irónico, les tomó el pelo a los gauchos que aparecen en las orquestas típicas y a las leyendas más o menos verosímiles que circulan en Europa sobre algunas características de su país».

Tania repuso *Cuesta abajo, Confesión, Ya vendrán tiempos mejores* y *Yira... yira...* y presentó *Cambalache,* ante un público complacido y bastante desconcertado. El claro tono desmitificador de Discépolo respecto a cierto estereotipo de la Argentina, empezando por la indumentaria, se correspondió con el carácter de una música que sabía ser tan amarga y sarcástica como triste. Otra imagen del mundo del tango fue revelada. Una imagen que respondía tanto a un criterio de verosimilitud y verdad, como a una poética de la canción porteña más teatral y expresionista.

En junio, después de hacerle el gusto a Tania y visitar Toledo —«Uno de los sueños que solemos tener cuando nos quedamos dormidos con un libro de estampas antiguas en la mano», repasó años más tarde Enrique—, orquesta y solistas se dirigieron a Barcelona. Allí también la España Republicana, en plena efervescencia, festejó al tango a tarvés de Discépolo, su



embajador. Los argentinos acababan de ser contratados por un importante circuito teatral que los llevaría por las ciudades del interior. Todo era motivo de alegría. Una muy cuidada publicidad había empapelado los tranvías con los nombres de Enrique y Tania. El mundillo catalán se había movido muy bien, y fue retribuido con los mejores tangos del momento.

Después de una festejada versión de *Esta noche me emborracho,* el teatro Coliseum de Barcelona vibró de entusiasmo con *Cambalache,* el tema mejor recibido en Barcelona. Más de un anarquista del POUM y más de un militante de Partido Socialista Unificado de Cataluña escucharon en la flamante letra de Enrique el diagnóstico más exacto y crítico de un mundo en crisis.

Las simpatías que entre la agitada izquierda catalana despertó *Cambalache* —cuyo estreno «oficial» se concretó por esa misma época en el teatro Maipo de Buenos Aires, en ausencia de su autor— no impidieron que Tania, en compañía de Enrique, se demorara varias horas en la iglesia de Belén, junto a la tonadillera Ofelia de Aragón. El sentimiento religioso de la ex cupletista convertida en cancionista de tango poco antes de conocer a Discépolo, se reavivó en contacto con la arquitectura y las costumbres de su país de origen. Enrique no protestó nunca. Con paciencia, y quizá también con curiosidad artística, visitó con su mujer decenas de iglesias españolas.

Una de esas excursiones iba a ser motivo de inspiración para un tango que se estrenó casi una década más tarde. En el monasterio de Valdemosa, en Palma de Mallorca, Enrique tuvo una experiencia casi mística, pero directamente vinculada con la historia del arte. Sus dedos jugaron un instante sobre el teclado de Federico Chopin, quien había vivido, no sin cierta culpa, su atormentado amor con George Sand en ese refugio, a cubierto de la política pero no de la enfermedad. El costado romántico y un tanto folletinesco de Discépolo afloró enseguida: «Aquello era despiadadamente triste. Tal vez haya influido en mi ánimo el recuerdo de aquel pobre músico que tuvo que confinar su enfermedad en ese apartado rincón de la isla... Recuerdo que recorrí los corredores penumbrosos y húmedos y no podía dejar de pensar que por allí, arrastrando su tos, había andado Chopin. Me imaginé la angustia de aquel hipersensible condenado a esconder su enfermedad en ese monasterio despiadado y sin poesía, acosado por las dos fiebres terribles: la del cuerpo y la de la creación». De aquel descubrimiento, nacería *Una canción desesperada.*

La gira por el interior les deparó algunas sorpresas, las futuras anécdotas que, incansablemente, Enrique le iba a contar a todo Buenos Aires. En Cangas de Onís, el dueño de la sala en la que iban a presentarse no estaba

enterado de la actuación. En apenas dos horas, el avergozando propietario dejó todo listo para el concierto. Como se estaba haciendo costumbre, los músicos fueron aplaudidos por una sala repleta. Nada podía interponerse entre Enrique y Tania y el público español.

En Sevilla, el recibimiento no fue menor al que les había preparado el pueblo catalán. La actuación en el teatro San Fernando fue precedida por una publicidad tan intensa que Enrique estuvo a punto de sentirse intimidado. Pero su entrenamiento actoral, trabajado durante muchos años en los teatros porteños antes de la epifanía del tango, lo sacó del apuro, una vez más.

De día, Sevilla fue el sitio perfecto para el vicio del *flaneur*, con los sentidos siempre agudizados. «Sevilla es la fiesta del sol, del cielo azul y del perfume», iba a declarar al regresar a la Argentina. «Un perfume a jazmines que inunda las calles, que parece olerse en las manos, en las sábanas, en las paredes... Un perfume que sale de las ventanas enrejadas, de una de esas ventanas misteriosas en las que una noche emocionado, me detuve a escuchar un tango mío... Allí me sucedió algo raro. Yo, que en la Argentina jamás había soñado con escribir una zamba, la pensé y la escribí allá lejos. Fue entonces que hilvané los primeros compases de *Cascabel prisionero*. Parece absurdo, verdad, pero lo hice porque los recursos me empujaban y porque de esa manera, inconscientemente, me acercaba a mi tierra, esa Argentina cuya presencia volvía siempre a manotearme».

La vida de Enrique y Tania en España estuvo signada por las demostraciones de amistad y cordialidad de los intelectuales que hacían cola frente a la puerta del camerino del teatro de turno para felicitar a dos figuras que les mostraban otros matices del tango. La red de relaciones se ampliaba día a día: «chatos de manzanilla» en un mesón de Madrid, pláticas con Ricardo Calvo, trasnoches cantando tangos a coro con algunos argentinos expatriados, intercambio de impresiones sobre la Argentina y España con Eduardo Marquina.

Una tarde, antes de la función, Enrique se cruzó por la Gran Vía con Raúl González Tuñón. Hablaron de España y sus castas sociales, de lo leído en los periódicos y lo intuido en los rostros de los hombres públicos. «Ahora comprendo por qué aquí, cuando se arma un lío, todo el mundo se tira contra los curas y los militares», le dijo Enrique a Raúl. Palabras que fueron música para los oídos agudizados del hombre de *Crítica* en España.

Pero lo único que afligió verdaderamente a Enrique en esos días fue la noticia de la muerte de Carlos Gardel. En los titulares de los diarios españoles vio los restos del accidente, lloró al ídolo muerto y empezó a hacerse a la idea de que sus próximos tangos, incluido el flamante *Cambalache*, ya no tendrían un intérprete tan perfecto.



III.

Las finanzas andaban bien. Las recaudaciones en España estuvieron por encima de lo que se esperaba. En el Palacio de la Música llegaron a cobrar 3.000 pesetas por función, un *cachet* muy alto en un país que no estaba resguardado de las esquirlas de la crisis mundial. También se enteraron de que alguien había retirado 200.000 pesetas por las composiciones de Enrique —luego, en París, un desconocido les robaría 450.000 francos—, prueba contundente de la falta de protección que padecían los autores, pero eso no empañó la corriente ascendente de noticias favorables. Enrique aprovechó el viaje para tramitar un convenio de reconocimiento recíproco de derecho autoral con el gremio de compositores españoles. Se anticipaba así a lo que años más tarde sería su trabajo en Sadaic.

Al comienzo, las dificultades para conseguir yerba mate les provocaron cierta ansiedad. Pero pronto dieron con los distribuidores. Con fruición de drogadictos, pagaron 20 pesetas el kilo. En París todo sería más difícil: 80 francos el kilo, hasta que conocieron a un importador de la plaza Madeleine que se la vendió a 20 francos. A menos de un año de haber salido de la Argentina, Enrique y Tania, más él que ella, empezaban a extrañar algunos sabores de la vida argentina.

La escapada a Portugal tuvo su recompensa. En Coimbra fueron apoyados con entusiasmo por los estudiantes, que agitaron sus pintorescas capas después de cada interpretación de Tania. «La sala parecía colmada de grandes mariposas negras batiendo las alas...», le contó Enrique a la prensa argentina. La capital portuguesa los cautivó con una belleza ya entonces un tanto extemporánea: «Lisboa es un cromo anacrónico. El tiempo se detuvo allí quinientos años atrás. Tiene un ambiente colorido y dramático. Parece una postal sobre un hecho de sangre».

El cruce a Marruecos era algo con lo que tanto Enrique como Tania venían soñando desde hacía mucho. Para ella, pisar el norte de Africa era reencontrarse con sus veinte años, cuando en su primera gira había descubierto los márgenes de una España colonial de costumbres muy diferentes a las metropolitanas. Para Enrique, en cambio, Marruecos era otra ilustración de un libro de cuentos, un lugar legendario construido con la imaginación literaria y alguna que otra referencia periodística que había que corroborar.

Se alojaron en el hotel *Casablanca* de Tetuán. En la primera impresión del país africano se mezcló la curiosidad por un paisaje tan diferente a los conocidos con cierto malestar por el extrañamiento que éste provocaba. Esta vez nadie los esperaba, no había amigos dispuestos a trasnochar en

un clima de algarabía y fraternidad. Enrique no dejó de tomar apuntes. Desde luego, no escondió esa primera impresión: «Marruecos es un cielo muy alto y unas estrellas muy bajas. Las casas parecen telones remendados. A la gente no la pude ver porque iba envuelta en ropa. Marruecos parece una enorme tienda de ropa vieja en la que de pronto los trajes se han echado a andar por su cuenta».

Pero la resistencia inicial pronto cayó ante el espectáculo de una cultura inquietante y original. Una mañana fueron invitados a conocer la residencia de un potentado árabe. Llegaron a un suntuoso palacio a través de callejuelas sórdidas y escaleras tortuosas y húmedas. Los esperaba el señor del harem, a punto de cumplimentar a sus siete esposas. Sólo Tania pudo presenciar la ceremonia, ya que el carácter del acto excluía la presencia masculina. Ante ese ritual que los marroquíes exhibían con auténtico orgullo cultural, Enrique pensó que, después de todo, el del tango no era un universo tan sexista.

No había en el mundo calles invulnerables a la afición urbanística de Enrique. También se habituó a caminar, audazmente solo, por esas calzadas con «telones remendados». En una de ellas, lo esperaba una emoción irrepetible. Si algo faltaba para vencer algunos prejuicios, eso lo trajo el tango. Una tarde, mientras volvía caminando al hotel, Enrique se internó en el Zoco, el barrio morisco de los mercaderes de Tetuán. De pronto, mientras un babuchero le ofrecía unos calzados típicos del país, Enrique escuchó con claridad la melodía de *Yira... yira...* Provenía de un viejo gramófono con bocina, un aparato que tendría más de 20 años de uso.

Antes que la púa de la victrola agotara su rutina circular, el comerciante, un judío sefardita, empezó a masticar el tango de Discépolo en su media lengua que mixturaba acentuaciones hispanas con giros hebreos y el cántico morisco. Enrique no dijo nada. Se quedó detenido en el tiempo y en el espacio, sosteniendo en sus manos como un autómata un par de zapatos bordados.

Alguna vez había soñado con el éxito en su país, la revancha de su difícil biografía argentina. Solo él, Armando y no muchos más sabían de lo empinado del camino recorrido, de los esfuerzos y las privaciones que habían prolongado la llegada del triunfo, la demorada conquista de Buenos Aires. No había sido sencillo llegar a esa meseta en la que ahora disfrutaba de algunos manjares de la vida. Pero la recepción fuera de la Argentina nunca había estado en sus cálculos, ni siquiera había sido el argumento de sus sueños más remotos. Los aplausos españoles, dentro de todo, tenían su explicación, había una lógica cultural que los respaldaba, una historia de diálogos internacionales que hacía del tango un pariente lejano de la música española. ¿Acaso no era su mujer, su intérprete preferida



y ex cupletista, una española? También las otras historias de fama estaban trazadas en una escala más o menos comprensible. Pero escuchar sus canciones en Marruecos era algo completamente inesperado.

Enrique balbuceó una confesión: él era el responsable de ese tango mediatizado por los melismas árabes. Al escuchar semejante revelación, el viejo babuchero se abalanzó sobre su cliente y le besó las manos. Algo arrepentido de haber desvelado el enigma autoral, Enrique pagó apresuradamente y salió del laberinto morisco como pudo, turbado por haberse encontrado con el otro Discépolo, el apresado para siempre en un disco, en ese lugar fugado de la modernidad.

En el futuro, ninguna experiencia se equiparó a la vivida en un rincón misterioso de Tetuán. «Y al salir de allí di por bien empleados los desvelos que me habían costado mis tangos. Todos eran poco para pagar aquel momento que me había conmovido hasta las lágrimas. Al salir a la calle con un nudo en la garganta, todos los minaretes me parecieron enanos y en la voz de los almuédanos me pareció escuchar *¡Qué vachaché!*».

IV.

En el invierno de 1936 la *troupe* argentina ya estaba en París. Allí las cosas no iban a ser tan sencillas como en España y Portugal. El país estaba atravesando una situación social y política muy comprometida. El gobierno socialista de León Blum era cuestionado con dureza por los partidos de derecha, y la situación de la clase obrera no era buena.

De todos modos, el tango tenía adeptos en la patria de Chevalier y Mistinguette. Músicos argentinos radicados en París, como Manuel y Salvador Pizarro, Eduardo Blanco y Juan Bautista Deambroggio («Bachicha») tenían sus orquestas de tango, con las que animaban las noches de varios cabarets parisinos. El nombre de Carlos Gardel, lógicamente, seguía siendo el símbolo de la especie. Se recordaban sus actuaciones francesas, se escuchaban sus discos, y el tango, sin la intensidad de otros años, aún seguía siendo una de las principales músicas de baile. Incluso, en algunas disquerías del centro se podían encontrar tangos de Discépolo, en versiones argentinas y de otros países. En 1930, Alina de Silva había registrado *Malevaje* a su manera para el sello Pathé y las orquestas híbridas de tangos *apaches* solían frecuentar el inventario discepoliano.

Enrique y Tania fueron acogidos con todos los honores. Ray Ventura, director de una prestigiosa orquesta de *jazz*, preparó un recibimiento musical en la Salle Pleyel donde, por primera vez, una expresión de música popular subió a escena. El *jazz*, que ingresaba en su era del *swing*, volvía a

cautivar el oído atento de Discépolo, que hizo de su amistad con Ventura un constante intercambio de perspectivas musicales.

También en Francia era de esperar alguna discusión en torno a la vestimenta. El propietario del teatro Rex, que había encargado un gran cartel luminoso anunciando a «Tania-Discépolo et son orchestre Argentine», insistió en que el tango era música de gauchos con bandoneones. Enrique no cedió: como en España y en los otros países visitados, el frac sería el uniforme de sus músicos, mientras Tania luciría un modelo de Patou y brillantes y zafiros al estilo Cecile Sorel. En aquel espectáculo no había espacio para el exotismo. El público francés quedó sorprendido al comprobar que la más auténtica muestra de tango argentino portaba una vestimenta definidamente occidental y mundana.

Las presentaciones en el Palace Gaumont y más tarde en el mítico Follies Bergère —el auténtico, no la réplica rioplatense en la que Enrique y Tania se habían conocido una noche de 1928— fueron singulares por varias razones, entre ellas por la presencia en los escenarios de una orquesta cuyas dimensiones triplicaban las de todo conjunto conocido. Sin embargo, no obstante las demostraciones de entusiasmo del público francés, Enrique percibió la valla insalvable del idioma. Él hizo un esfuerzo para saltarla. Aprendió a leer los periódicos, imitó con oído musical los acentos de ocasionales interlocutores callejeros y descubrió las rutas de la ciudad leyendo sus carteles y marquesinas. Las librerías del Sena lo deleitaron y lo iniciaron en los rudimentos de una lengua que, a un mes del primer contacto, ya conocía bastante bien.

Obviamente, el esfuerzo no fue correspondido. El público francés no entendió el texto y las entrelíneas discepolianos. Disfrutó de la música, se dejó llevar por su pulsación a la vez muy sonora y perezosa, pero no pudo captar el sentido de las palabras cuidadosamente elegidas por Enrique para sus tangos y sus monólogos. Una parte sustantiva de la poética del espectáculo se perdió irremediablemente bajo el cielo encapotado de París.

Hubo algunos consuelos. Los empresarios del sello Pathé invitaron a los argentinos a grabar unas sesiones que, finalmente, incluyeron *Quién más, quién menos, Alma de bandoneón, Cambalache, De tu casa a mi casa* —un bailecito de Piana y Manzi— y un samba brasileño, *A Favella,* entre otros temas. La otra recompensa fue en una sala mítica: en la noche del Follies, Mistinguette entonó en francés las primeras estrofas de *Esta noche me emborracho,* convirtiendo la velada en un momento histórico.

El saldo de los meses en París quedó resumido en un irónico recuerdo de viaje, quizá no del todo justo para con aquellos franceses que mostraron verdadero interés por la música de Buenos Aires: «París, al principio,



da la impresión de una ciudad inhospitalaria. Pero cuando uno la conoce a fondo, cuando se adentra en su alma... entonces, es más inhospitalaria todavía. En una de mis recorridas llegué a encontrar a un francés que sabía donde quedaba América del Sur, pero lo disimulaba tanto como si fuese un secreto de guerra».

Pero no fueron las impresiones del contacto cotidiano con los franceses la causa de regreso a la Argentina. A mediados de 1936, cuando todo estaba listo para iniciar otra gira por España y quizás extender el radio de acción a Italia e Inglaterra, el levantamiento nacionalista en la península frustró los proyectos. Los músicos españoles de la orquesta quisieron volver inmediatamente a sus hogares y aquella aventura europea del tango llegó a su fin. En Italia quedó sin efectivizarse un suculento contrato para el circuito Pittaluga, por un año de duración, cuyo total ascendía a 260 mil liras. Por un momento, Enrique pensó en hacerse una escapada a Roma, para interiorizarse de los términos del contrato, pero la política mundial lo desalentó. Era prácticamente imposible seguir trabajando en Europa, «la última civilización».

Enrique y Tania hicieron las valijas y se despidieron de Tomás Le Bretón, el embajador argentino en Francia, un viejo amigo del tangófilo ex presidente argentino Marcelo T. de Alvear. Le Bretón era un admirador de la pareja, y la había ayudado en la preparación del cronograma de actuaciones, además de renovarles el pasaporte diplomático. Poco antes de partir, Enrique y Tania brindaron con el embajador por el futuro del tango y la paz europea. Sabían que lo primero era más fácil de garantizar que lo segundo.

El reecuentro con Buenos Aires, sin embargo, se demoró un par de meses más. Río de Janeiro era una plaza que no se podía obviar. La excitación por actuar en Brasil quedó neutralizada por el dolor y la desazón que produjo en todo el barco la noticia del asesinato de García Lorca. La guerra civil española borró todo atisbo de festividad a bordo. A diferencia del viaje de ida, el de vuelta estuvo signado por la tragedia española.

Tania, monárquica desde siempre, se afligió por la situación de su país con sentimiento patriótico y humanitario. Pensó en sus parientes españoles, simpatizantes de la rebelión franquista, pero también en las relaciones republicanas que habían hecho durante la estadía y en los inmigrantes de Buenos Aires que imaginaba consternados por el golpe militar.

Enrique tuvo una posición más democrática: en diálogo con sus amigos defendió la causa republicana, si bien, como era su costumbre, no hizo en público declaraciones partidarias. Se refirió al Apocalipsis europeo a partir de la guerra española, punto axial de una crisis internacional que pronto se iba a extender al resto del continente: «Hubiera deseado contar cosas

de España, primer país que visité y que conocí mucho, pero es demasiado dolor el de este instante para recordarla: felicidad la mía de haberla conocido antes de su destrucción».

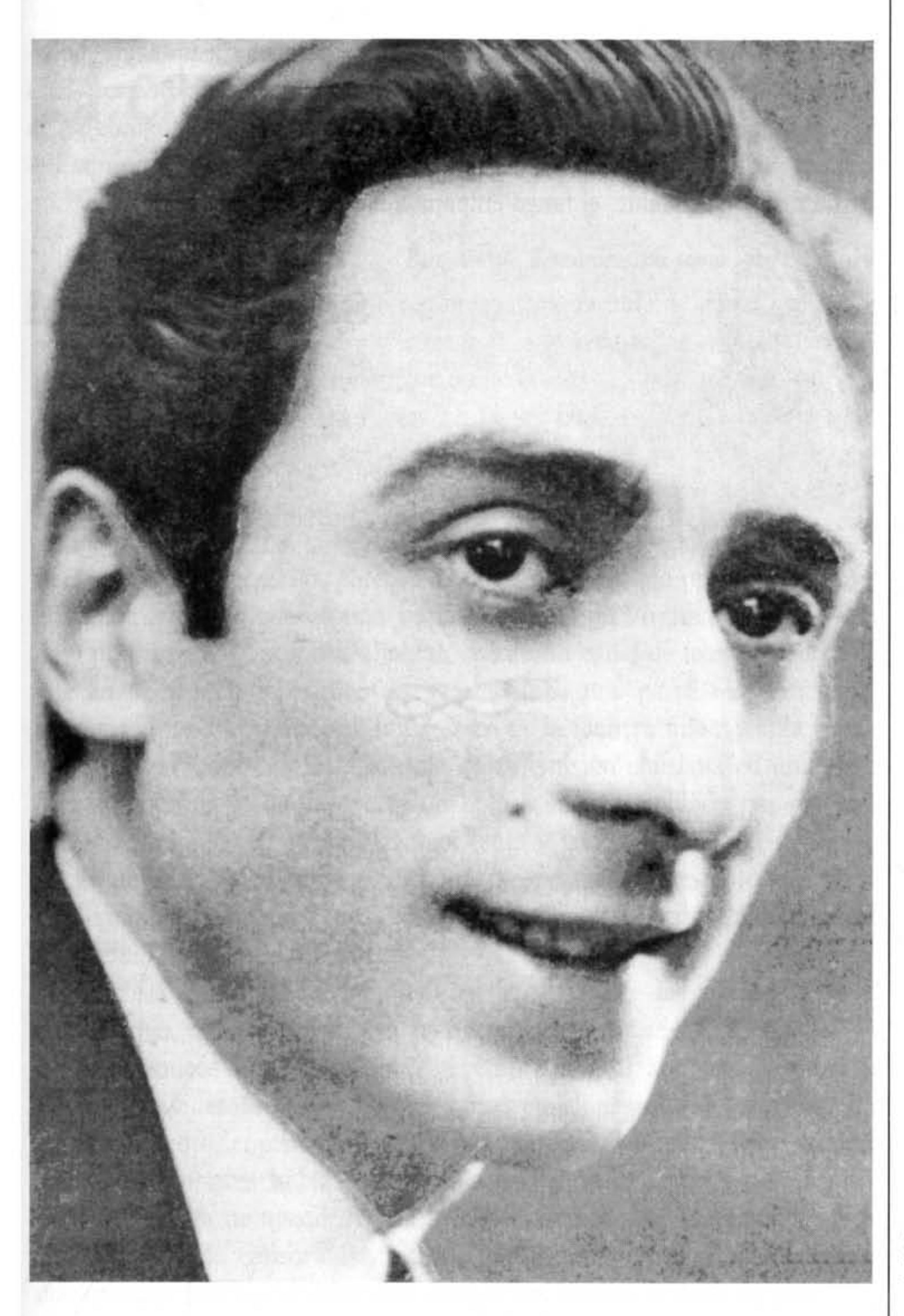
Discépolo habló de la destrucción sin establecer responsabilidades, con su típica mirada fatalista. En un momento de polarización de los intelectuales y de la opinión pública argentina, aquella actitud adoleció de cierta vaguedad y tibieza. Los vínculos de Enrique con la izquierda argentina, si bien nunca habían sido demasiado importantes, hacia fines de los 30 no eran muy sólidos. Es posible que su visión de España estuviera influida por la de Tania. Unos años antes, en su tango *Qué sapa, señor,* se había mostrado algo desilusionado por la caída de Alfonso XIII: «Los reyes temblando remueven el mazo/ buscando un 'yobaca' para disparar.../ y en medio del caos que horroriza y espanta./ la paz está en yanta, y el peso ha bajao...».

Las impugnaciones discepolianas del mundo estaban desideologizadas: esa era, en gran medida, la clave de su éxito popular y en cierto modo el secreto de su «universalidad», ese espesor casi antropológico de su poesía, pero también la debilidad política de quien parecía estar juzgando al género humano más allá de sus circunstancias históricas.

Si el idealismo crociano había revitalizado unos años antes el panorama teatral argentino, los tangos de Discépolo lo prolongaban y combinaban con otras matrices. También lo hacían sus monólogos, reflexivos y «neutrales», vehículos de una denuncia demasiado vasta y general como para condenar a nadie en particular y al género humano en su conjunto: «¡La cultura y la ciencia!, conquistas sobresalientes de esta civilización que ha hecho de lo imposible, lo realizable... y del pan, un artículo de joyería... ¡Si supieran qué hambre hay en el mundo! Pero hambre de pan. De ese que se vende en las panaderías... uno medio larguito, hecho de harina... ¡Qué espanto!».

El contacto con la geografía brasileña puso entre paréntesis las preocupaciones por el drama español. No las borró, sólo las suspendió, como hubiera sucedido con el *dancing* de Míster Wunder. El Casino Da Vica de Río hizo del tango un espectáculo primaveral, pero también una música de fondo para ruido inconmovible de las fichas de 100 mil reis y el rastrillo del bacará en el juego de banca y punto.

El corresponsal de *¡Aquí está!* en Río de Janeiro, Octavio Rivas Rooney, describió el ambiente mundano en el que Discépolo trabajó durante un mes: «Se nubla la escenografía. Se apaga la voz, se ilumina el silencio. Hay paraguayos, chilenos, españoles, italianos, dirigiendo pretendidas típicas porteñas, y de pronto, en pleno corazón de la ciudad nocturna, Tania y Discépolo reivindican el dolor proletario del tango, desde la pista lujosa



Enrique Santos Discépolo

de un casino aristocrático. Los mismos tangos de tantas noches porteñas. La emoción quebrada, el vuelo absorto, la severa partida de la voz hacia nuestro silencio. Todo esto canta, vibra, deslumbra, allá donde las damas disciplicentes juegan sus fichas...».

Al finalizar uno de tantos conciertos cariocas, aparentemente lejos de las balas europeas, ya pensando en Buenos Aires, Enrique se dirigió a los



argentinos, a través de Rivas Rooney. Las declaraciones trasuntaban el sentimiento del deber cumplido: «Dígales a los muchachos de Buenos Aires que el tango se está dignificando en el mundo. Hace rato que dejó de ser la música prohibida. Pero ahora, además, es la música sentida. Como una llovizna fina y persistente, el tango empapa a la larga, empapa...».

Sergio A. Pujol





El canal del axolotl*

Para Aurora Bernárdez, que tanto sabe del axolotl

Por los periódicos nos enteramos hace algún tiempo un grupo de amigos madrileños de que en una pequeña ciudad de Virginia (Estados Unidos) unos promotores locales habían creado un canal de televisión privado que en un principio, y mientras se elaboraba una parrilla de emisiones variadas al modo tradicional, funcionaba de la manera más sencilla y aparentemente monótona. En efecto, la única emisión consistía en una toma de vistas fija en la que aparecía un bonito acuario poblado por diversos peces de colores que se desplazaban lenta y tranquilamente a lo largo y ancho de su acuático entorno. El inmóvil espectáculo duraba todo el tiempo de emisión, es decir varias horas, especialmente durante la comida del mediodía y al final de la jornada.

Las cosas continuaron así mientras iban llegando las suscripciones al canal, hasta que, elaborada ya la nueva programación e instalados los medios técnicos indispensables, éste emprendió su andadura normal al modo de las demás emisoras, con varias emisiones de información y de entretenimiento, suprimiendo, como es natural, el omnipresente acuario que hasta entonces había servido algo así como de aperitivo o, técnicamente, de carta de ajuste. Nunca lo hicieran. Inmediatamente cayó sobre las oficinas de la emisora una avalancha de cartas y telegramas de abonados que protestaban airadamente porque les habían quitado su acuario y sus peces de colores: no querían otra cosa. Todos afirmaban que se sentían relajados y felices contemplando, tras el vacuo y extenuante tráfago de su jornada, las evoluciones de los peces, que en realidad apenas se movían, por su glauco medio acuoso.

Incitados por este curioso ejemplo virginiano, un grupo de madrileños enemigos de la televisión convencional, pero amigos de la televisión relajante y pacificadora, dimos en imaginar un proyecto semejante pero dirigido

* Del libro *Conversación con Azulejo*, de próxima publicación.

particularmente a los televidentes con inclinaciones poético-literarias. El proyecto está ya en marcha en un par de barrios de esta que antes era clara villa de Madrid (ahora es un pestilente lodazal de coches que está volviendo neurasténicos y asmáticos a la mayoría de sus habitantes) y los promotores esperamos poder ampliarlo a otros barrios, por desgracia sólo a los burgueses o de clase media, que es donde suelen morar los ciudadanos con aficiones poético-literarias, dado que en los barrios pobres, suburbios y ciudades-dormitorio bastante tiene la gente con tratar de recobrar el aliento tras una durísima jornada de trabajo o, lo que es todavía peor, de paro. Aunque, a decir verdad, nuestra esperanza es lograr que también un día, por lejano que sea, esos sectores sociales «subprivilegiados» (según la divina expresión de los ideólogos-botafumeiros de lo establecido) puedan disfrutar de esta televisión gozosamente relajante que nuestro grupo filantrópicamente ofrece *urbi et orbi* y pasen de la teletontaina esa que es su embrutecedor opio del pueblo.

Hemos bautizado a nuestro televisivo proyecto con el nombre de «Canal del Axolotl». Hubiéramos podido decir también «del Ajolote», pero la primera apelación, que es una palabra náhuatl, resulta más exótica y, a mayor abundamiento, es la que utilizó nuestro amigo Julio para designarse a sí mismo cuando la famosa transmutación aquella. Y voy a explicarme, porque el posible interesado estará preguntándose en qué consiste en definitiva nuestro invento y diciéndose que ya está bien de preliminares.

Bueno, pues es de lo más sencillo. A cualquiera se le hubiese podido ocurrir. La idea de partida es la misma que la de los inventores del efímero aperitivo o carta de ajuste del canal virginiano: un acuario. Un acuario y nada más que un acuario. Como escenario y decorado, se entiende. Un acuario desde luego bastante grande, diez o doce veces más espacioso que una pecera doméstica de tipo tradicional. Bien instalado en medio de una sala, sobre un zócalo de tierra de jardín, con flores y varios arbustos pequeños (nada de bonsáis, no, esa blasfemia antiecológica) en torno. Dentro del acuario, bellamente iluminado con focos multicolores, varias plantas acuáticas, nenúfares y lotos en la superficie y tres o cuatro tipos de algas en el fondo, más cinco pequeños corales estratégicamente repartidos.

Este es el escenario. Bonito, mejor decir bello: no cabe duda. Pero hasta aquí nuestro invento no añade gran cosa al virginiano: quizá solamente un toque de estetismo. La originalidad del nuestro se sitúa más allá del escenario. Nuestra creo que ingeniosa e imaginativa solución giró en torno, no al escenario, sino al personaje que debía moverse en él para deleite y solaz de los televidentes abonados al canal. Naturalmente y como era de cajón, en el acuario, una vez bellamente adornado e iluminado, había que instalar peces. Pero ¿qué peces? Cuando llegó ese momento de desarrollo intelectual



de nuestro proyecto televisivo, uno de nosotros (no diré su nombre porque hemos convenido en que el proyecto es innominado y colectivo; precisaré sólo que es un poeta larguirucho y a menudo insomne) tuvo una idea de genio. «¿Qué peces?, dijo. Nada de peces. Un pez.» «¿Y qué pez, poeta?», le preguntamos intrigados. «Un axolotl», contestó rotundo. Pero en seguida rectificó: «No, un axolotl no; *el* axolotl.» Todos, o casi todos, los promotores, reunidos para la ocasión en casa del poeta larguirucho, habíamos sido amigos de Julio, le habíamos conocido de cerca y seguíamos, al cabo de tantos años de su muerte, leyéndole con ardor y vivísimo deleite. Así que no tuvimos necesidad de más explicaciones. Comprendimos y aplaudimos entusiasmados la idea de nuestro anfitrión y amigo. Sí, había que traer al axolotl, traerlo de París e instalarlo en el acuario.

Sabíamos, acabo de decirlo, que Julio había tomado silenciosamente el portante de este mundo hacía diez años. Pero algunos —y yo particularmente por residir en París— sabíamos además que el axolotl de Julio seguía viviendo tan campante en su pecera del Jardin des Plantes parisiense. Lo que no tiene nada de particular si se recuerda que esta curiosa larva de un anfibio urodelo, semejante a un renacuajo pero mucho más larga, tiene cierta esotérica fama de ser inmortal o, por lo menos, de ser un auténtico Matusalén del mundo ictiológico. La solución era pues de cajón, yo diría más bien, para el caso, de pecera: ir al Jardin des Plantes, apoderarse del axolotl y transportarlo a Madrid. Seguro que no opondría la menor resistencia en cuanto supiera lo que intentábamos hacer con él. Al fin y al cabo, trasladarse a Madrid para continuar su pacífico vivir acuático en un medio lingüístico castellano no podía sino serle agradable. Era de imaginar que estaba un poco hasta la coronilla (es decir, en su caso hasta las branquias) de oír siempre hablar a sus visitantes en francés —sobre todo—, inglés o alemán (españoles o latinoamericanos van pocos por allí, salvo los forofos de Julio). Y él podría hablar (si es que de verdad hablaba) a quienes le visitaran en Madrid en su español rioplatense, con sus erres arrastradas.

Dicho y hecho. Dada mi residencia, yo mismo me propuse para la faena de la captura (más bien toma de posesión, tratándose de una criatura presumiblemente consintiente) y posterior traslado. Así lo hice. Confieso que sin gran dificultad y sin ningún remordimiento legal. Me planté —nunca mejor dicho— en el Jardin des Plantes y me fui derecho al acuario donde unos cuarenta años antes se había operado la prodigiosa transmutación. Allí estaba, en su pecera de siempre, el axolotl Julio. Le llamo ahora así y no axolotl de Julio como antes porque, como bien sabemos los julistas, no es que perteneciera a Julio, es que era Julio, según él mismo lo dejó dicho con hermosas palabras. Le expliqué lo que me proponía hacer en voz muy



baja —para que quienes por allí deambulaban, y en particular los guardianes, no creyeran que estaba loco—. Caracoleó la criaturita un instante en su medio acuoso en señal de asentimiento, acercando lo más posible su boca abierta al cristal como si quisiera tal vez pronunciar algunas palabras que de todos modos me era imposible entender (soy bastante sordo). Y yo, sin más ceremonias, tras echar un vistazo en derredor y comprobar que no había moros en la costa (perdón, nada de moros, que es expresión racista), metí la mano en su pequeño acuario abierto por arriba, lo cogí suavemente con la mano sin que él se moviera ni un ápice y en un abrir y cerrar de ojos lo trasladé a una bolsa de plástico con agua que llevaba preparada bajo la gabardina. Y así es como el axolotl Julio, tras un breve viaje en avión, se convirtió en estrella única de nuestro novísimo canal de televisión, donde estoy seguro de que lo pasa en grande a juzgar por la vivacidad que ahora muestra y las señas telepáticas que nos envía a sus amigos, a las que nos es gratísimo contestar con las más rendidas zalemas de admiración.

Inmediatamente empezamos a ensayar nuestro Canal del Axolotl, primero en circuito cerrado, luego en un circuito por cable (creo que poco legal, pero la filantropía está para nosotros por encima de la ley) que alcanza ya al domicilio de todos los promotores y de algunos amigos que se nos han unido posteriormente, y bien contentos que están ahora de haberlo hecho. En mi caso, como vivo regularmente en París, tengo que contentarme con las grabaciones vídeo que me envían de cuando en cuanto desde Madrid y con las emisiones en directo que recibo en mis visitas a la hoy pestilente Villa y Corte, visitas cada vez más escasas, ¡ay!, porque mis bronquios y mi equilibrio psíquico se revuelven airados contra mí en cuanto los desembarco en Barajas o en Chamartín.

El lector avisado habrá comprendido ya en qué consisten nuestras emisiones. Porque más sencillas no pueden ser. Una sola cámara, siempre inmóvil, enfoca el acuario donde se halla el axolotl Julio, de día y de noche, laborables y festivos y hasta en vacaciones de verano, cuando todo cristo se va como loco de su domicilio a pasarlo mal en cualquier tostadero mediterráneo. En la imagen que vemos los televidentes, siempre la misma salvo un zoom de aproximación que se produce automáticamente cada media hora para evitar una posible monotonía, aparece el hermoso acuario ya descrito y, en medio de él, el axolotl moviéndose a su guisa, no mucho a decir verdad (es un pez inteligentísimo pero poco caracolero, menos incluso que en su previda humana). Julio o Julito, como le llamamos familiarmente, no come, o apenas. Yo creo que se limita a alimentarse de luz, y eso no le falta, claro. Lo único que parece aceptar con agrado de nosotros —los demás alimentos los desdeña— es un pequeño botecito

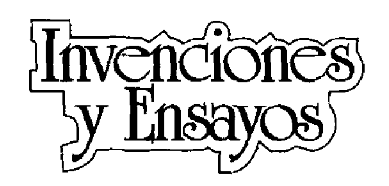


de mate con una pajita que le introducimos de cuando en cuando en el acuario. El condenado chupa y chupa del mate con tan ostensible fruición que dan ganas de aplaudirle, o de imitarle, pero para eso hay que ser argentino.

Cada miembro de este —hay que reconocerlo— exquisito club, al que pertenecen gentes de todos los oficios intelectuales, pero no reporteros, eso no, llega a su casa después de haber echado a menudo el bofe en ridículas tareas burocráticas o mercantiles o, en todo caso, tras dos o tres horas de tortura en medio del tráfico urbano, sea a pie, sea en coche, llega a su casa, digo, se arrellana en su butaca hecho migas y, en vez de tener que aguantar como los demás mortales las no menos mortales emisiones de la teletontaina, aprieta el botón de su cajita especial del Canal del Axolotl, se sirve un whisky o un buen rioja o un mejor valdepeñas, con jamón de su pueblo —que es mejor y mucho más barato que el de Jabugo, oigan— y se dedica a flotar durante unas horas, acompañado a veces de su mujer —pero no de los niños, si los tiene, que se burlan de lo que ellos llaman el «pez mamarracho»—, a flotar en un fluido divino, celeste o interestelar. Allí está, frente a él, en la pequeña pantalla de su televisor, el axolotl Julio dispuesto a relajarle y aliviarle de tanto peso muerto y de tanta pestilencia ciudadana, contándole alguna de las maravillosas y sutiles historias que él sabe narrar tan bien.

Alto, alto, no crean ustedes que el pececillo o renacuajo de largas branquias habla. No, no se trata de eso. Hace otra cosa más sutil, más relajante y más deleitosa: nos transmite sus señales telepáticas y, con ellas, lo mucho bueno que tiene que contarnos. La cosa ocurre del siguiente modo: la criaturita se mantiene inmóvil en medio de su acuario, con los ojos fijos en la cámara. ¡Y qué ojos! En ellos reside el mecanismo de la transmisión telepática. Son unos ojos enormes, redondos y protuberantes, de un insólito color glauco, como de alguien que está acostumbrado a ver y a moverse en las profundidades abisales. Para quienes lo conocimos, los ojos de Julio, exactamente sus ojos. El televidente no tiene más que mirar fijamente esos ojos y dejarse llevar por la corriente que de ellos emana. Lo mejor es que apague las luces de la habitación, o que ponga sólo una luz indirecta o filtrada. Y entonces, sin el menor esfuerzo por su parte, sintiendo que flota en el mismo fluido glauco de los ojos que le miran desde la pequeña pantalla catódica, su espíritu se llena de palabras, de suaves y hermosas palabras que cuentan prodigiosas historias de seres insólitos, tan insólitos como el axolotl Julio que mira, que mira...

Así, un día es la insinuante y triste historia de un loco que hace auténticas diabluras con el saxofón hasta que no puede aguantar más y revienta de whisky, de arte, de vida. En otra ocasión un grupo de automóviles



atrapados en un interminable embotellamiento en la Autopista del Sur termina suplantando a sus conductores y entablan entre sí unas relaciones de lo más sabrosamente humanas. Y en otra el diablo deja huellas de sus babas en un puente de París y un fotógrafo las descubre casualmente en una de sus imágenes. Y hay también otro relato extraordinario en el que un porteño larguirucho de grandes ojos deslumbrados y deslumbrantes se pone a mirar a un axolotl en su acuario parisiense del Jardin des Plantes y la fascinación entre la criatura acuática y el cigüeñón humano es tal que el grandón termina por transmutarse en el pequeñito.

Gracias a esta sencilla pero ingeniosa invención, ya lo veis, hemos podido concebir e instalar este Canal del Axolotl que nos salva de la teletontaina y nos hace felices como niños, por lo menos en las regaladas y relajadas horas que pasamos ante nuestro televisor encendido, siempre con el axolotl como único personaje y el acuario como solo escenario. En esos largos espacios de felicidad que nos proporciona nuestro canal televisivo, la paz doméstica reina en nuestros hogares, si se exceptúa a los niños que están bastante cabreadillos porque no pueden ver la teletontaina. Pero la cosa tiene fácil remedio: ponerles un televisor convencional en su cuarto y... allá ellos con las brutales patochadas de su tele. En todo caso, entre marido y mujer, gracias a la euforia que transmite el axolotl con su sola presencia, más el encanto de sus telepáticos relatos, todo es paz y armonía: ni el varón se propasa con la mano, según la mala costumbre ancestral, ni la dama se pone hecha un basilisco por cualquier nimiedad o, como es idiotamente sólito, se convierte en dragón llameante a causa de celos idiotas.

Visto todo ello, ¿habrá alguien tan mentecato y tan pobre de espíritu como para no apuntarse a tan hermoso invento? Hemos dejado chiquitos a nuestros inspiradores virginianos, ¿no les parece?, que, a decir verdad, sólo por azar y sin darse cuenta descubrieron la tele civilizada, sin comprender sus inmensas posibilidades regeneradoras.

Y esto nada más que para empezar. Porque, ya metidos en harina, los promotores hemos pensado en diversificar un poco —no mucho, claro, para no caer en malas tentaciones— las emisiones de nuestro canal. Por ejemplo, estamos imaginando cómo podríamos introducir en nuestro acuario (porque el acuario debe mantenerse siempre, está claro: es el elemento relajante número uno) a un judío praguense delgadito, de lindo rostro aniñado y deslumbrados ojos de buho, narrador de extrañas historias que luego destinaba al fuego. El problema radica en que no conocemos pez con él relacionado al que podamos instalar en nuestro hermoso acuario. Alguno de nosotros ha recordado la cucaracha Gregor Samsa; pero ¿puede una cucaracha vivir en un acuario? Además, murió según



parece y la tiraron a la basura. En fin, ya veremos. Me extrañaría que no hubiera en el ancho reino de la naturaleza algún bicho o bichito acuático o anfibio que tenga algo algo que ver con el señor K.

En última instancia, si no pudiéramos meter en el acuario al estrafalario judío praguense (que, por cierto, tiene trazas de hermano o de primo hermano del axolotl Julio), nos quedaremos sólo con éste. Aunque estoy seguro de que Julio estaría encantado de tener por compañero acuático a tan raro personaje. De todos modos ¿para qué cambiar? Al menos en lo que a mí respecta, estoy seguro de poder seguir contemplando al axolotl Julio y escuchando sus misteriosos y sutiles relatos por los siglos de los siglos, sin que en mis labios llegue ni siquiera a esbozarse el menor bostezo.

Nota me temo que necesaria. Como, por desgracia, nuestras masas populares no deben de haber leído nunca —¿y cómo podrían?— un solo relato del axolotl Julio, señalo que pueden encontrarlos todos reunidos en varias ediciones recientes. En particular pueden solazarse con el titulado justamente «El axolotl», en el que Julio, llamado también Cortázar, cuenta la gran aventura de su transmutación en el raro pececillo que entonces estaba en el Jardin des Plantes y ahora en un luminoso acuario de una casa madrileña.

Otra nota menos necesaria. No sabemos cuánto puede durar nuestro axolotl, que por lo pronto tiene ya más de cuarenta años, lo que no es floja cifra. Si se nos muriera, nos crearía un problema insoluble. Pero, ¿se lo confesaré a ustedes?, el axolotl Julio no nos hará esa faena. De todos modos, no podría: estoy convencido de que es inmortal. Así que hay Canal del Axolotl para rato.

Y una nota más, con perdón. Acaso más de un lector se pregunte qué ha sido del acuario del Jardin des Plantes después de mi literario hurto, que confieso aquí porque tengo entendido que está prescrito. Muy sencillo: sustituyeron rápidamente a Julio. Ahora, sin que nadie de fuera se haya dado cuenta del cambio, hay otro axolotl. Sólo nosotros sabemos que no es *el* axolotl. Y todos tan contentos.

Francisco Fernández Santos



Diálogos de tiempo, diálogos en el tiempo

El imaginario de nuestro tiempo ha comenzado a valorar lo heterogéneo; a aceptar que lo múltiple es valor en sí mismo, estímulo; a entender como necesaria la comunicación entre lo dispar, el acercamiento de los extremos, el diálogo de los contrarios, el encuentro de lo disímil, la vitalidad de lo diverso y lo disperso, la heterogeneidad potencialmente creadora; ha comenzado a apostar por la paulatina desaparición de centros únicos, al desvanecimiento de férreas hegemonías y a la supresión de supremacías demasiado definitivas; ha comenzado a creer, también, en la posibilidad de un planeta convertido en circunferencia sin centros: vastísima superficie en la que todos los espacios pueden llegar a ser centro, abarrotado encuentro de racionalidades y memorias. En nuestro achicado planeta, todas las regiones se acercan cada vez más; sin embargo, hoy por hoy, la cercanía es confusa: tiene la forma de un caleidoscopio, de un espacio desconcertantemente fragmentario. De muchas maneras, Occidente intercomunica todos los fragmentos. El destino de la humanidad pareciera identificarse al destino de Occidente. El mundo se refleja en Occidente y éste, como si de un inmenso espejo se tratase, devuelve su imagen a todos los rostros que en él se miran: añadiendo algún rasgo de su propia faz a cada figura reflejada.

Por siglos, Occidente impuso al mundo su cultura. Por siglos, el mundo sólo escuchó la voz de Occidente, una voz que hablaba de triunfos y conquistas, de esfuerzos y desmesuras. Una voz convertida en retórica de orgullos e indudables certezas. Una voz para la cual los otros no existían sino como mudos interlocutores: asertivos y obedientes proveedores. Egoísta y soberbia, la voz occidental ridiculizó las voces ajenas por pintorescas y risibles; las consideró caricaturizables jergas, monólogos de arrinconadas impotencias, balbuceantes discursos sin escapatoria. Occidente pareció olvidar que los rumbos y destinos de las culturas entran, todos, en

el resbaladizo terreno de los mitos y de los espejismos del tiempo. Pareció olvidar, también, que el triunfalismo o derrotismo no son sino códigos, rituales, percepciones, enmascaramiento... Por siglos, Occidente, cultura triunfadora, ignoró a las otras culturas marginadas de la razón. Por siglos, la historia de los conquistadores de espacios fue haciéndose a costa de la historia de los otros: aquéllos cuyos espacios eran conquistados. Los primeros ocupaban lo que los segundos no lograban defender. Aquéllos devastaban lo que éstos no podían proteger.

Hoy, nuestro mundo ha dejado de ser espacio de conquista y despojo. Las antiguas naciones colonizadas ejercen su derecho a hablar, a mostrarse, a hacer y a ser. Hoy, el fin de la modernidad suma imaginarios surgidos de un mundo empequeñecido. Un mundo empequeñecido es un mundo donde no es posible ya para ningún país seguir viviendo de espaldas a los otros. Un mundo pequeño nos convierte a todos en testigos: todos sabemos porque todos vemos, todos somos cómplices porque todos sabemos. En nuestro pequeño mundo cada vez es más difícil callar porque cada día la miseria, el dolor, el absurdo, la precariedad, la injusticia están más grotesca y dolorosamente a la vista de todos; cada vez es más fácil descubrir y entender que, a fin de cuentas, todos los hombres nos necesitamos, que todos somos vulnerables, que todos hablamos con la misma voz humana. La Tierra nos escucha hablar a todos y un ensordecedor rumor satura todos los momentos... La voz de la agotada modernidad habla con las voces anhelantes de modernidad. La voz de los viejos conquistadores de espacios habla con la voz de los viejos conquistados. Las culturas hablan desde su memoria y hablan, sobre todo, desde sus ilusiones.

Sin embargo, en este mundo donde no hay cabida para la sordera o el mutismo entre los pueblos, el rencor entre regiones vecinas multiplica todavía retóricas de odio y de aislamiento. Renacen en el Viejo Continente particularismos culturales convertidos en obsesiones de clausura, en resentimientos aferrados a una única memoria, en odios convertidos en solitaria consigna. Por doquier, pero muy especialmente en los antiguos territorios de la Europa del Este, renacen tradiciones, recuerdos y veneraciones que no son sino espacio de enfrentamiento hacia otras tradiciones, otros recuerdos, otras veneraciones... La Humanidad contempla con estupor el grito homicida de regionalismos que exigen, junto a la propia afirmación, la negación del otro; junto a la propia vida, la muerte ajena. En la ex-Yugoslavia, por ejemplo, regiones entre sí, y dentro de ellas ciudades y aldeas, y, allí, barrios contra barrios, se destruyen en nombre de una pequeña historia, del derecho de hablar una lengua, de venerar a un héroe, de ritualizar un recuerdo o de practicar una religión. Desconcertado, el mundo mira esos interminables, esas deudas infinitas. Reaparecen,



atroces, imágenes que se pensaron postergadas para siempre: campos de concentración y exterminio; asesinatos masivos de civiles; emigraciones de poblaciones enteras; ancianos, mujeres y niños masacrados... Todo en nombre de una tradición y del derecho a honrar un pasado. La diversidad cultural, identificada con el exultante rostro de la vida, muestra, en nuestros días, una faz muy cercana al negro vacío de la muerte.

Todavía vemos en nuestros días otra forma de sordera, esta vez producto de la prepotencia de pueblos que no quieren dejar de seguir siendo poderosos (o que no se resignan a dejar de parecerlo). Así, Francia, para demostrar al mundo que es todavía una potencia, insiste en detonar algunas bombas atómicas en distintos atolones del Océano Pacífico. Se trata de mostrar a todos el propio poderío, aun a costa de la contaminación de una atmósfera que es de todos, que nos pertenece a todos. Inspirados en la insensata bravata, los sectores más conservadores de la política yanqui proponen que su país haga lo mismo para que el mundo no olvide quién es el amo. Persistencia absurda de irracionales actitudes de arrogancia e indiferencia[1]. Sólo el diálogo entre los pueblos puede garantizar la vida de los pueblos, solo el diálogo entre las culturas puede garantizar la vida de las culturas, sólo el diálogo entre todos podrá garantizar la existencia de un futuro. Un diálogo que sea vitalidad y, sobre todo, traducción de la palabra ajena. Traducción: la voz de los otros y mi propia voz convertidas en léxico común. La traducción, ha dicho Octavio Paz, introduce lo otro —lo extraño, lo diferente— dentro de lo nuestro —lo común, lo natural—. Traducir es asimilar distintas maneras de entender y de actuar. Es comprender la voz de los otros. Es vernos todos reflejados en el rostro de todos. La traducción comunica las diferencias. Convierte los intereses de algunos en posible acuerdo universal. Incorpora la originalidad de todas las experiencias en una común experiencia de la humanidad. La traducción dice que todas las memorias y todas las tradiciones son importantes, que todas son necesarias.

Como latinoamericano, pertenezco a una tradición, la hispánica, y, dentro de ella, a su vertiente hispanoamericana. Como todas, mi tradición está hecha de memorias y de ilusiones. Desde su particular espacio, en la vitalidad de su propio tiempo, mi tradición cultural contempla la historia de Occidente. Occidente nos concierne a los latinoamericanos: siempre formamos parte de él. Sus signos fueron nuestros signos, sus voces comenzaron nuestras voces, sus ilusiones dibujaron nuestro inicio y sus sueños iniciaron nuestra historia; ni mejor ni peor que otras: sólo diferente, sólo nuestra. Hoy, en nuestro pequeño e intercomunicado espacio planetario, la máscara de Occidente y la máscara de América Latina deben dialogar, comunicarse, traducirse... Por siempre, los latinoamericanos

[1] *En el momento en que escribía estas líneas, la voluntad del gobierno francés de hacer explotar una serie de seis bombas atómicas en los coloniales dominios de la Polinesia francesa, parecía susceptible aún de algún tipo de rectificación final; sin embargo, con una terca arrogancia que fue más allá de toda forma de verosimilitud, desoyendo el clamor del mundo entero, el gobierno de Jacques Chirac, y según sus razones de una necesaria disuasión nuclear no exenta de un retorcido «patriotismo», hizo detonar todas las bombas prometidas. La vieja racionalidad de los fundadores de la modernidad se volvía contra ellos convertida en una trágica parodia de sí misma.*

contemplamos y escuchamos a Occidente, pero Occidente nunca pareció saber de nosotros. Nos miraba con desdén o con ignorancia: formábamos parte de una vaga y muy exótica otredad lejanamente situada en las afuerzas de su espacio y de su tiempo.

A comienzos del siglo XVIII, Daniel Defoe publicó su relato sobre un náufrago llamado Robinson Crusoe. Todo en esa novela expresaba certezas de futuro: la inteligencia occidental reharía el mundo, la naturaleza se convertiría en bien material del hombre civilizado, la voluntad de dominio de los europeos abriría para los hombres del porvenir las puertas de un definitivo control del tiempo y de la historia... En nuestros días, William Golding publicó *El señor de las moscas*, una novela que desarrollaba también el tema del naufragio y la consiguiente anécdota de supervivencia. La trama de *El señor de las moscas* es una macabra contrapartida de las viejas heroicas hazañas de Crusoe. En ella se describe la aventura de un grupo de niños, internos en un exclusivo colegio, que, tras caer al mar el avión en que viajaban, van a parar a una isla desierta. Aislados, tratan de sobrevivir repitiendo las formas de convivencia del mundo adulto que les es familiar. Sin embargo, poco a poco, la mayoría de ellos es víctima de una regresión que termina arrastrándolos hacia el embrutecimiento, la cruedad e, incluso, el crimen. El oportuno rescate final los salva de una muerte cierta a la que parecían condenados en la peor forma de decadencia: aquélla que impide, incluso, la posibilidad de sobrevivir.

La novela de Golding, exacto opuesto al mito robinsoniano, expresa dos desconfianzas: una, ante el tiempo; la otra, hacia los otros. El tiempo es dibujado como un feroz y arriesgado ahora que borra cualquier forma de memoria y niega toda posibilidad de futuro. El otro es un amenazante adversario, un interminable peligro. La vulnerabilidad colectiva es consecuencia de la degradación del grupo. El grupo es frágil porque el yo y los otros no coexisten; subsisten sólo en medio de la decadencia. La imprevisibilidad del tiempo es la consecuencia de la fragilidad del nosotros. No existe el porvenir porque no existe el «nosotros». No hay futuro porque se ha borrado lo «nuestro». *Robinson Crusoe* dibujaba imágenes que expresaban, sobre todo, confianza ante el tiempo: seguridad en el presente, fe en el futuro. *El señor de las moscas* expresa todo lo contrario: incertidumbre sobre el presente, ausencia de futuro... Si el destino de Robinson era el crecimiento, el de los niños de la novela de Golding es la autodestrucción. El largo paréntesis que separa los comienzos del siglo XVIII del final del siglo XX, es un largo itinerario que señala definitivos cambios: lo que fueron las grandes certezas de Occidente terminaron convirtiéndose en temor ante la acumulación de



demasiados errores y ante la dilapidación de un progresismo que arrasó al mundo y despojó a la Humanidad de tiempo. Y es que, en beneficio de su propio porvenir, Occidente terminó por devorar el porvenir de todos.

Los grandes sueños, las viejas utopías de la Humanidad fueron siempre construidos sobre geografías ignotas. El hombre antiguo trazó sus mapas a partir del imaginario de sus ilusiones. El hombre moderno exploró y conquistó impelido, sobre todo, por la ilusión de atesorar espacios nuevos, de descubrir la abundancia en el ámbito de lo desconocido, de hallar riquezas en maldición, cada nueva superficie descubierta, cada nuevo sitio conquistad terminaba por convertirse en despojo, tierra agotada para las quimeras y los posibles. Contradictorio Rey Midas, el moderno conquistador de espacios redujo a cenizas todo cuanto tocaba. Su última y reciente ilusión ha sido la conquista de las estrellas. Cercana ya la convicción del apocalipsis, Occidente espera descubrir en lejanas galaxias lugares nuevos en los que hacer realidad sus viejos sueños. Agotado el entorno, el último propósito del conquistador de espacios es huir de la desolación y tratar de alcanzar lo estelar. Hallar en otros sistemas planetarios nuevos espacios a conquistar, a dominar, a transformar...

Por casi tres siglos, la voz de Occidente proclamó la justicia del enfrentamiento entre los fuertes y los débiles. Por casi tres siglos, su retórica conquistadora proclamó lógico y justo que el mundo se repartiese de acuerdo al derecho que otorgaba la fuerza de unos pocos —poderosos— que ganaban siempre, en desmedro de otros —débiles— que lucían condenados a perder. Ganadores y perdedores, conquistadores y conquistados, despojadores y despojados, atrasados y modernos... La modernidad occidental proclamó el derecho de conquista de unas pocas naciones sobre todas las otras en nombre del tiempo progresista de la historia. La voz de los vencedores pobló al mundo de referencias y códigos, de estereotipos y fantasmas. *Phantasmata,* decía Aristóteles, eran apariencias inspiradas en la realidad: parciales versiones de ésta. Los fantasmas con que la modernidad occidental pobló el mundo se llamaron progreso, linealidad de la historia, evolución... La versión occidental del tiempo de la humanidad proclamó la tajante división entre un presente ascendente y un pasado superado. De un lado, el tiempo de los elegidos; del otro, el de los réprobos; de un lado la modernidad; del otro, el atraso; de un lado, los civilizados; del otro, los salvajes. De esa versión temporal derivó otro fantasma: el de la cuantificación con que los poderosos debían asentar su fuerza. Tener más fue lo mismo que poder más; sinónimo, también, de valer más: superstición de sumadores. Desde el lejano tiempo del Descubrimiento de

América, Europa supo que el planeta era una esfera inmensa; inmensa pero recorrible: con un principio y un final. Una esfera que se podía abarcar, que se podía poseer. Desde entonces, el hombre renacentista, inmediato antecesor del hombre moderno, comenzó a familiarizarse con el imaginario de un mundo mensurable. Luego, el moderno Occidente atravesaría la Tierra con sus conquistas y sus expediciones. Sus naves y sus ejércitos recorrerían un planeta que, poco a poco, iba descubriendo sus misterios, mostrando su vastedad.

La historia del Occidente moderno fue haciéndose siempre a costa de un otro; a sus expensas, en su sacrificio. Durante los siglos XVIII y XIX, Occidente conoció a los "otros", seres extraños que lo desconcertaron. El desconcierto produjo dos reacciones: la del etnocentrismo y la del exotismo, distintas pero, en el fondo, semejantes. Etnocentrismo fue confundir la propia verdad con la verdad universal; las verdades y los valores propios debían, naturalmente, convertirse en valores y verdades de todos. Exotismo fue el interés por la rareza del otro; había que proteger y promover esa rareza: preservarla en museos o exhibirla en ferias. A la postre, etnocentrismo y exotismo coincidieron: la diferencia del otro era su inferioridad.

La incomprensión o el desdén de la otredad llevó a Occidente a creer que el mundo habría de pertenecerle gracias a una lógica escrita en la naturaleza de las cosas. La Ilustración creyó en un futuro gobernado por leyes iguales, donde lo bueno y lo malo estaría decidido por el sentido común y por fundamentales verdades que todos los seres humanos podrían compartir. Condorcet, el último de los Ilustrados, imaginó un planeta donde las diversidades desaparecerían: todas las naciones hablarían un mismo idioma y serían gobernadas por un inmenso Estado único. A la Razón universal y sólo a ella —dice Condorcet— incumben principios de justicia válidos en todas partes. Principios de un derecho racional que terminará por hacerse universal. Prejuicios, dice Condorcet, hay muchos, pero la verdad racional es una sola. Y sobre esa verdad aspiraba el último Ilustrado a que se formase un solo todo, un unitarismo práctico que sería el más eficaz mecanismo de sujeción del hombre sobre su entorno y su destino.

El ideal de unión no tardó en hacerse ideal de dominio. Los «elegidos» asumieron que tenían todo los derechos sobre los «no elegidos». La Razón, sin embargo, hablaba con voz magnánima: de lo que se trataba era de salvar a los «incivilizados» de ellos mismos: de sus errores, de su barbarie, de su atraso. Rudyard Kipling, ya en nuestro siglo XX, ensalzó «la pesada carga del hombre blanco». La inmensa responsabilidad del hombre occidental era la de «convertir» a la Humanidad a la verdad de la diosa



Razón y a la religión del dios progreso. El imperialismo fue la principal secuela del propio orgullo y de la autocomplacencia de los europeos. La expoliación imperialista se convirtió en la más «digna» responsabilidad de las naciones dominantes.

Hasta nuestro siglo XX llegaron los entusiasmos imperialistas. La terrible barbarie de dos guerras mundiales hizo que las naciones europeas industrializadas comenzasen a perder la fe en sí mismas y en los privilegios de su destino. Tras el desangramiento de Europa y de gran parte del mundo, comienza un proceso de descolonización por el cual los viejos elegidos comienzan a deshacerse de sus viejas presas. Es el fin del colonialismo. Los imperialismos se debilitan y, poco a poco, comienzan a desaparecer. Al radical unitarismo de los siglos XVIII y XIX sucede en la conciencia occidental del siglo XX el redescubrimiento de la otredad. Occidente comienza a percibir a su alrededor un mundo diferente y heterogéneo que escapa a su ideal de posesión. *Anábasis* de Saint-John Perse (1924), alguna vez descrito como el último gran poema épico de Occidente, es la contemplación admirativa de un planeta percibido como un mágico y abigarrado mosaico de diferencias. *Anábasis* revela un maravillado éxtasis ante la vastedad de lo inabarcable y lo plural, de lo polifacético y libre de tantos signos humanos. El poema refleja la actitud de un Occidente que ya no se propone conquistar ni construir y se limita sólo a asombrarse. Casi al final de su largo texto, dice Saint-John Perse: *Terre arable du songe! Qui parle de bâtir?* Una lectura posible de esta conclusión es la de que ya no tiene sentido convertir o deformar a los otros; que es absurdo proponerse dominar una otredad ni débil ni inferior; y que sólo el acercamiento y la comunicación son concebibles en un mundo abrumadoramente poblado de diferencias: válidas, significativas, necesarias...

Anábasis describe un éxtasis y una renuncia: éxtasis ante lo inaudito que rodea al poeta, renuncia a cualquier propósito de sujeción de la otredad. El espíritu de *Anábasis* alcanzará su máxima expresión varias décadas más tarde en *Tristes Tropiques* (1955) de Claude Lévi-Strauss, doloroso testimonio del hombre occidental ante un planeta que no logró conservar misterios por descubrir ni maravillas de las que asombrarse. De *Tristes Tropiques* se ha dicho que el es el libro que termina con todos los libros de viajes. «Deseé —comenta Lévi-Strauss en una de sus páginas— haber vivido en los tiempos de los verdaderos viajes, cuando todavía era posible ver el espectáculo en todo su esplendor, antes de que lo arruinaran, lo corrompieran y lo estropearan». Lévi-Strauss, en la segunda mitad del siglo XX, escribe en un mundo del que ha desaparecido el genuino sentido de la aventura y del descubrimiento. Escribe, también, desde la agonía de una modernidad que ha visto desvanecerse demasiadas expresiones de lo humano.



La voz de los conquistadores de espacios fue apagándose en el augurio lúgubre de la monotonía y la devastación. Sus absurdos errores decretaron el fin de la mitología progresista y señalaron la muerte de la historia teleológica. Las cinco primeras décadas del siglo XX bastaron para desvanecer tres siglos de ilusiones. Occidente —y con él el planeta todo— comenzó a percibirse viviendo al borde de un abismo. A fines de la década de los sesenta, decenas de miles de estudiantes, principalmente de los países más ricos de Occidente[2], comenzaron a vociferar ante los incrédulos oídos de sus mayores la convicción de un cercano final. Las consignas de los jóvenes protagonistas de los episodios de mayo del 68 de París y de las revueltas estudiantiles de universidades norteamericanas, alemanas e italianas, mostraron la otra cara de las viejas y arrogantes certidumbres. Un término que ilustradoramente designó ese momento, fue el de «naufragio del 68». Naufragio: hundimiento, desvanecimiento, desastre, catástrofe, cataclismo... Por vez primera durante los siglos en que habían imperado la filosofía del progreso y la mitología modernista, comenzaban a cuestionarse los viejos paraísos y los viejos dioses. Al final del camino que pareció conducirlo hacia ninguna parte, Occidente descubrió el escepticismo: ese sentimiento que experimentan aquéllos que han aprendido a dudar y, sobre todo, a dudar de sí mismos. La rebelión de los jóvenes de los años sesenta brilló fugazmente como fuego de artificio con la luz relampagueante de los colores efímeros. Sin embargo, por esa rebelión comenzó a escucharse en el mundo la voz de una nueva racionalidad que condenaba las grandes supersticiones sobre las que por mucho tiempo se había arrastrado Occidente. Por esa rebelión empezaba a proclamarse una nueva ética que, contra el egoísmo imponía la solidaridad; contra el consumismo, la austeridad; contra la indiferencia hacia la naturaleza, el amor por ella; contra una inteligencia basada sólo en la racionalidad y la lógica, una sabiduría apoyada en la imaginación y la sensibilidad; contra un saber científico amoral, una ciencia comprometida con lo humano; contra una visión pragmática y cuantificadora de la historia, una recuperación de la utopía como posibilidad vitalizadora del tiempo.

Hoy, Occidente tal vez recuerde con nostalgia los ideales que alentaron sus conquistas. Quizás añore sus viejas verdades. Esas verdades, sin embargo, nos condujeron a todos hacia este presagio de apocalipsis que hoy domina el mundo. Las nuevas verdades que los seres humanos deberemos buscar y compartir tendrán que escribirse de otra forma. Deberán apoyarse en la comunicación y en la solidaridad de todos quienes habitamos en el espacio y el tiempo limitado y común de los sobrevivientes.

[2] Una excepción trágica: México y las manifestaciones estudiantiles que culminaron con la masacre de la plaza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Más de trescientos muertos y miles de heridos.



América comenzó siendo el imaginario de todo cuanto Europa no era o de todo cuanto Europa aspiraba a ser. De la desolación de Occidente, dicen las imágenes que dibujaron el comienzo de nuestro continente, nació América. En las soledades americanas, hombres e ilusiones, mitos y ambiciones, sueños e ideas, fueron transformándose en la fuerza esencial de lo increado; todo cambiaba en la confusión de tantos espacios vastos y vacíos. Ninguna otra región ha sido bautizada Nuevo Mundo desde el instante de su aparición a la mirada y la memoria de los hombres. Frente al tiempo europeo, el americano fue el tiempo de lo nuevo. Frente a los mitos europeos, América, nuestra América Latina, erigió como su gran mito esencial la novedad. Novedad de lo que surgía de la nada. Novedad de geografías maravillosas pobladas de imposibles que dieron nombre a los más fabulosos absurdos y a las más deslumbrantes quimeras. Novedad de la pasión religiosa: conquista de lo desconocido en nombre de Dios; monjes solitarios enfrentándose con su devoción y su fe a la fuerza de las armas y al a crueldad de los hombres, haciendo de la cruz, rostro otro de la espada. Novedad de un sentimiento de patria consolidándose durante siglos de lucha contra el corsario aborrecido: nacimiento de la nacionalidad que se anunciaba en el odio compartido hacia el hereje y en la firme defensa de un ya irrenunciable paisaje. Novedad en la reinvención del continente que intentaron nuestros libertadores en un delirante afán por reiniciar la historia y recomenzar el tiempo.

La novedad ha definido cierto espíritu herético que, constante, impregna nuestra historia. La herejía de América fue y ha sido siempre lucha contra lo desconocido, fuerza impulsora, construcción de voluntades enfrentadas a una naturaleza abrumadora, ilusión opuesta a la adversidad, esperanza chocando con la dureza del entorno. La herejía de América es y ha sido siempre la utopía de América. La utopía es lo herético por excelencia: utopizar revela inconformismo hacia el presente, imaginación para concebirlo distinto y para querer superarlo. Anhelamos la utopía si no nos satisface el presente. Soñamos si no somos felices. Deseamos lo que no tenemos. Queremos triunfar si sentimos que hemos fracasado... Por la utopía, los latinoamericanos nos movemos y nos hemos movido con naturalidad en el terreno de la ilusión. Por la herejía nos hemos acostumbrado a la invocación del futuro: ¡lo hemos soñado tantas veces!, ¡tan a menudo lo hemos previsto por entre los pliegues de nuestro rugoso presente!

La herejía suele concluir enfrentada a una ortodoxia que la detiene o la deforma. Herejías fueron la ambición y la codicia, los sueños e ilusiones que acompañaron la conquista y la población del Nuevo Mundo. Ortodoxia fue la inflexibilidad del imperio español negándose a vivir al ritmo de la historia. Heréticos fueron los sueños de nuestros libertadores: imagineros y

hacedores de tiempos escritos en el mañana. Ortodoxia fue la corriente conservadora que se negó a aceptar la idea de emancipación y trató de impedirla, incluso, a costa de la más espantosa aniquilación. Herético fue el pensameinto liberal que surgía como una forma de enfrentar la adversidad del exiguo presente. Ortodoxia fueron las larguísimas dictaduras personalistas, la interminable lista de caudillos que conocieron casi todas nuestras naciones hispanoamericanas: aventuras de jefes sucesores de jefes y derrocados por jefes. Heterodoxia fue, en nuestro siglo, la proliferación de partidos políticos nacionalistas que defendieron la lucha de los tradicionalmente desposeídos y marginados. Heterodoxos fueron, también, los políticos idealistas que se sacrificaron a una causa y lucharon por principios necesarios y metas justas. Ortodoxia es, hoy, la realidad de esas mismas agrupaciones políticas que se limitan a sobrevivir, poderosas e inconmovibles, acostumbradas al poder y a su cercano aliado la fuerza económica. Heterodoxia fue, hace casi cuatro décadas, la Revolución Cubana con sus esfuerzos por recuperar para las masas derechos siempre postergados y por erigir un ideal de dignificación de nuestra América frente a la prepotencia yanqui. Ortodoxia es, hoy, la misma Revolución Cubana anquilosada por una burocracia que asfixió su vivacidad... En suma: la heterodoxia de hoy suele ser la ortodoxia de mañana. Esta, por su parte, es el seguro llegadero de muchos sueños inmovilizados; el destino de demasiados fracasos; la muerte de ideales en su inauténtica realización, en su paulatino desvanecimiento convertidos en rutina, máscara o reglamento.

La voluntad de los conquistadores inició la aventura de poblar un continente: de llenarlo de ciudades, de cubrirlo de ilusiones, sueños y vehemencia. La voluntad de nuestros libertadores se revistió de las formas del Ave Fénix: renacer por sobre las cenizas de los siglos, construir por encima del polvo del tiempo convertido en sangre y carne de un mundo diferente, nuevo. Nuestro más grave error histórico a partir de la Independencia fue, precisamente, que por querer renacer, comenzamos por querer olvidar; y en ese esfuerzo: partir de cero, comenzó a escribirse la grandeza y la tragedia del destino de nuestra América. La independencia hispanoamericana fue un riesgoso comienzo: los ideales de la acción emancipadora se disiparon en una ciega violencia que todo lo arrasó. Quedó, luego, un inmenso vacío sobre el que nos hemos movido desde entonces. Par escapar a él tratamos de rescatarnos en en la fe, en el ideal. Sin la fuerza del ideal —intuimos— el sueño del futuro y la ilusión de lo utópico se truecan en esperanza sin norte, en desorientada ilusión, en vacua palabrería. El idealismo es expectativa y convicción de futuro; es un instrumento con el cual encarar la historia con voluntad de triunfo; es propósito con el que acechar en una



mañana que necesitamos saber diferente, mejor. Idealismo y expectativa han sido siempre entre los latinoamericanos voz de rescate y supervivencia dentro del tiempo.

Desde muy temprano, el hombre latinoamericano escogió —no le quedó otro remedio— la desconfianza ante ineficaces sistemas que lo gobernaban. En toda sociedad existen formas de vacío entre un *deber ser* establecido en el imaginario colectivo y el ser real de esa colectividad dentro del tiempo. En nuestras sociedades, más que de vacío, podría hablarse de insuperable abismo, de infranqueable grieta. Entre nosotros, realidad e ideal quedaron irremediablemente separados desde el comienzo del tiempo. Nos acostumbramos a desconfiar de nuestros sistemas: los usamos para para subsistir, para perdurar, para continuar, para mantenernos, para medrar, para ocultarnos. Sobrevivimos en ellos sin creer en ellos. Nuestra experiencia nos condujo a la rutinización de la desconfianza. Nos acostumbramos al recelo y a la suspicacia. En sistemas que no funcionan, cubiertos por aparatos legales en los que nadie cree o nadie confía, rodeados por estructuras sociales, políticas y económicas jamás eficaces y jamás protectoras, el hombre latinoamericano se ha dejado seducir por el signo prometeico de ciertas individualidades convertidas en símbolos de su época, conjuro colectivo ante la desconfianza y el desaliento. Quizá de allí deriven nuestros frecuentes sentimientos de admiración sin reservas hacia personajes de nuestra historia a los que percibimos actuar movidos por un auténtico idealismo. Hemos dignificado la imagen del individuo que se enfrenta a su realidad y trata de cambiarla. Nos seduce la imaginería de voluntades que luchan por lo que creen y se sacrifican en su lucha. Es la otra cara de la desconfianza: la admiración hacia hombres-fuerzas, carismáticos fundadores, hacedores de sueños. Frente a Occidente que ya no quiere héroes y se conforma con producir sosegados rostros siempre iguales entre sí, siempre tranquilizadores, Latinoamérica aún pareciera creer en Promoteo. Siente que todavía lo necesita.

«Los niños y los locos dicen verdades», dijo Simón Rodríguez. Locura de la imaginación y locura del pensamiento libre no aherrojado por el peso de tradiciones convertidas en lápida. Locura y delirio de Bolívar, por ejemplo, cuyos ideales parecieron dirigirse siempre hacia el movedizo terreno del futuro. El idealismo con que el Libertador quiso —o necesitó— avizorar el porvenir, se expresa en la entusiasta mirada que concluye su *Discurso ante el Congreso de Angostura:* «Volando por entre las próximas edades, mi imaginación se fija en los siglos futuros, y observando desde allá, con admiración y pasmo, la prosperidad, el esplendor, la vida que ha recibido esta vasta región, me siento arrebatado y me parece que ya la veo en el corazón del universo, extendiéndose sobre sus dilatadas costas, entre

esos océanos, que la naturaleza había separado, y que nuestra Patria reúne con prolongados y anchurosos canales. Ya la veo servir de lazo, de centro, de emporio a la familia humana: ya la veo enviando a todos los recintos de la tierra los tesoros que abrigan sus montañas de plata y de oro: ya la veo distribuyendo por sus divinas plantas la salud y la vida a los hombres dolientes del antiguo universo: ya la veo comunicando sus preciosos secretos a los sabios que ignoran cuan superior es la suma de las luces, a la suma de las riquezas, que le ha prodigado la naturaleza. Ya la veo sentada en el Trono de la Libertad, empuñando el cetro de la Justicia, coronada por la Gloria, mostrar al mundo antiguo la majestad del mundo moderno».

Frente a la figura de Bolívar conviven en el medio venezolano dos preocupaciones. Una, ídolatra: la del culto histérico, provinciano y ramplón; la de la retórica de los más excesivos extremos; la de la veneración aldeana que termina convertida en caricaturización de lo heroico. Otra, válida: la que parte de un cada vez más actual reconocimiento hacia la auténtica dimensión prometeica de Bolívar, hacedor de tiempos, conquistador de futuros, soñador de utopías. Saturado por los gritos de la aldea, hastiado de las plegarias de los numerosos idólatras de la dorada estatua, ignoré y desdeñé al personaje prometeico. Rechacé su imaginario a causa de los desquiciados imaginarios que giraban en torno a su memoria. En mi libro *El silencio, el ruido, la memoria* dediqué todo un capítulo, «Bolívar y la Mujer de Lot», a cuestionar un culto bolivariano que, de muchas maneras, había terminado por distanciarme de la figura del héroe. Sin embargo, he ido comprendiendo, sobre todo a medida que avanzaba en este nuevo trabajo, la necesidad de no perder de vista la importancia esencial del símbolo prometeico de Bolívar. Es muy difícil —y sobre todo es muy difícil en Venezuela— mantener una desapasionada lucidez ante el imaginario bolivariano. Es demasiado fácil caer en la retórica pedestre, en la devoción ramplona, en la cursi beatería. Por desgracia, es también demasiado fácil fatigarnos de la letanía de los numerosos devotos y terminar por inclinarnos hacia el otro extremo: el desdén o la indiferencia. En Venezuela abundan los iluminados que piensan que imitan a Bolívar. Nos rodean, también, excesivos devotos que le rezan a Bolívar... Dos variantes de una similar estupidez, de una misma patética simplicidad. Sin embargo, hoy más que nunca, es un reto para los venezolanos, para los latinoamericanos, no olvidar la validez del símbolo cultural que encarna Bolívar y convertirlo en metaforización posible ante el desafío de las épocas que se avecinan.

En Bolívar se manifiesta todo el genésico vigor de la herejía. Sus ideales son expresión de un propósito desesperado por hacer lo nuevo, por inventar



lo nuevo. La herejía bolivariana es fuerza prometeica que desafía a los dioses, sueña espacios y conquista tiempos. Prometeo, ladrón del fuego sagrado, es dueño del destino del hombre pero, a la vez, es víctima de ese mismo destino. Prometeo es el símbolo máximo del sacrificio de individualidades heréticas que insurgen contra fuerzas que terminarán por consumirlas en el mismo fuego que ellas trataron de poseer. El fuego creador es el símbolo de las voluntades mesiánicas que luchan contra su tiempo. Prometeo es el símbolo máximo del sacrificio aceptado en nombre de una subversión. Su lucha es contra las leyes que regulan la relación entre los hombres y los dioses, arduo enfrentamiento que trata de romper el orden natural de las jerarquías. Trastocar el mundo y rehacerlo... Si algún símbolo reproduce la tragedia de Bolívar es el de Prometeo: héroe y, a la vez, víctima; soñador titánico despojado de su fuerza por dioses que aplastan sus sueños y sus ambiciones. El ideal de Prometeo es su fuerza y su debilidad, su gloria y su desdicha; el sacrificio de su vida a una obra, a un gesto, es su único posible destino. Bolívar prometeico: héroe y víctima, victorioso derrotado y soñador titánico despojado de su fuerza por la desmesura de sus sueños.

La contrapartida de la subversión creadora de Promoteo es la incomprensión a sus actos, la indiferencia a sus palabras, el vacío en torno a su persona. Debilidad del héroe adánico convertido en rostro ajeno, voz desoída, proyecto incomprendido, referencia ignorada... Trágico final del héroe condenado a una soledad que es, primero, aislamiento y, después, muerte. En los mundos y los tiempos genésicos, la soledad, la nada y el silencio son los riesgos más implacables y terribles. El gran drama de Adán es su desamparada soledad en medio de espacios en los que su voz es sólo repetida por el eco del silencio. El gran peligro que acecha a Prometeo es la incomprensión; riesgo y, a la vez, reto: trabajar en soledad, ser en soledad, en soledad creer en sí mismo, en soledad crecer o desplomarse... El gran desafío de Prometeo es el de crecer en medio de la indiferencia de los otros. Crecer en su dignidad libre que lo eleva a su propio espacio individual e irrepetible sobrevolando por sobre el foso interminable de la ignorancia o de la incomprensión.

Ética prometeica: ética creadora, ética de fundadores que apuesta, que arriesga, que inventa... Ética que encarna cierta tendencia natural de la especie humana a la rebelión, a la transgresión, a la búsqueda y a la necesidad de lo nuevo. Herejía es osadía. Utopía es imaginación. Subversión es sueño y es esperanza. A partir de las tres, América Latina escribió algunos de los más trascendentes momentos de su historia. A partir de las tres, nuestro continente podría tal vez establecer un necesario diálogo con Occidente, con el resto del mundo, con el tiempo por venir.

En su trabajo *Nuestro imaginario cultural*[3], Waldo Ross define la espiral como el símbolo más certeramente representativo de la vitalidad del tiempo latinoamericano. Como una espiral imaginó José Vasconcelos nuestro destino continental. Espiral como imaginario de lo siempre móvil y de lo siempre creciente. La imagen del tiempo como una espiral que avanza en busca de su futuro es sugerente, simbólicamente ilustrativa. La física contemporánea dibuja y describe la forma del universo como una espiral. Una espiral que, tras el inmenso estallido del origen del tiempo cósmico —el *Big Bang*— comenzó a crecer y seguirá haciéndolo hasta alcanzar un punto definitivo de desvanecimiento —el *Gran Crujido*—. Para el físico Stephen Hawking, el universo se expande permanentemente en un continuo movimiento espiral. Algún día -dice Hawking— esa espiral tocará un límite final y será entonces cuando habrá llegado el colapso cósmico, el fin de todo.

La espiral, como imagen, se opone a lo circular. El círculo alude a lo cerrado, a lo repetido. Ante el movimiento interminable de la línea espiral, el círculo simboliza el agotamiento y la esterilidad de lo que se repite a sí mismo. Si la espiral es tiempo por crear, lo circular es tiempo consumado. Si la espiral es avance, lo circular es rotación. Si la espiral es dinamismo, lo circular es estancamiento. Espirales proyectadas hacia el futuro o círculos repetidos en el presente. Espirales lanzadas hacia rumbos nuevos o círculos convertidos en imágenes de lo caduco. Espirales penetrando en el mañana o círculos inagotablemente rotando en el ahora... La imagen de lo temporal como una espiral o como un círculo, remite a la metaforización de días convertidos en anhelo de futuro o en hartazgo de presente, en apuesta al porvenir o en agotamiento del ahora, en mañana deseado o en hoy desengañado. La espiral como imaginario del tiempo significa intuir, válida y posible, la acción individual del ser humano alzándose contra su circunstancia y su pasado: creativamente haciendo, imaginativamente creando.

La espiral sugiere avance, cambio, transformación pero, también, sorpresa, precariedad, regreso posible, avance en lo inesperado, contradicción, estancamiento seguido de impulsos, renovación, incertidumbre, esfuerzo continuado, riesgo... El tiempo de la modernidad occidental fue el tiempo de la línea recta —no espiral: línea recta, paulatina y obsesivamente ascendente—. Por la línea recta, Occidente, dibujó la visión afirmativa de un tiempo al que concibió como expansión y como imperial dibujo de sus intereses y ambiciones. Hoy, la visión temporal de Occidente alude, más bien, a la invariabilidad de lo circular. El progreso indetenible fue agotándose en eso que interminablemente repetido, invariabilidad de todos los regresos, agotamiento de lo que gira sobre sí mismo y

[3] *Barcelona, ed. Anthropos, 1992.*



perpetuamente se devora... Por siglos, Occidente se consideró como el único presente posible, como el único tiempo real de la humanidad. Medio Oriente, Asia y África eran el pasado, América Latina un irreal futuro. El futuro sin presente fue el tiempo del comienzo americano. El presente sin porvenir, detenido en el límite de sus propias sombras, es el tiempo del ahora occidental.

Héctor Murena ha dicho que es locura «que alguien vivo imagine que la energía y la libertad de la vida son totalmente previsibles». Locura colectiva, pues, de un Occidente que pensó que el futuro podía predecirse según irrefutables normas. Occidente apostó a la locura y perdió en la acumulación de sus propios y numerosos errores. Dibujó sus itinerarios bajo la forma de una interminable línea recta y cayó en la circularidad de un balbuceante ahora. Frente a Occidente, los latinoamericanos jamás incurrimos en el absurdo de imaginar que la historia —la nuestra ni la de nadie— pudiese ser predecible. Es nuestra vieja costumbre sobrevivir en lo desconocido. Es nuestra tradición crecer dentro de lo inimaginable. Es nuestro hábito superarnos en el desaliento. El mestizaje americano inició una nueva metaforización del tiempo de la humanidad: la del diálogo, la de la asimilación de las disparidades, la de la fusión de los opuestos. Mientras Europa conquistaba y marginaba, mientras Europa soñaba con igualar y unificar el mundo en su propio beneficio, nuestra América fusionaba, traducía, mezclaba... Babel a la inversa: la unidad a partir de la pluralidad, la unión sobre lo originalmente diferente. América comenzó siendo mónada esencial que absorbía todas las diferencias, mónada donde todo convivía con todo y donde todo se hacía indisoluble. En nuestro continente tempranamente desaparecieron los aislamientos. El comienzo americano fue haciéndose espiral de tiempo donde las culturas aprendieron a convivir y a traducir. Lo mestizo americano fue el lejano punto de partida del actual encuentro de razas, culturas y memorias que caracteriza a nuestro presente planetario y que, necesariamente, deberá caracterizar cada vez más a nuestro porvenir.

La raza cósmica latinoamericana descrita por Vasconcelos, prefiguraba, en su heterogeneidad esencial, el rostro de la humanidad futura. Prefiguraba, también, a un hombre nuevo: ser potencia, individuo expectante de un porvenir convertido en desafío y en promesa. (De paso: cuando Vasconcelos habló, por vez primera en 1925 de una raza cósmica, quinta raza o raza final preanunciadora de un nuevo destino humano más solidario y más cercano, sus palabras contradijeron anticipadamente otras voces que, años después, augurarían con brutalidad el advenimiento de razas puras destinadas a dominar el planeta y a sojuzgar o exterminar a todas las otras razas en nombre de un destino manifiesto. Enfrentamiento simbólico

entre un anhelo humanitario y una desencadenada barbarie, entre un ideal de historia y una historia real: terrible, aniquiladora... Del lado latinoamericano, la visión de la concordia y la solidaridad necesarias; del lado occidental —más precisamente europeo, más singularmente alemán— la aberración nazi y sus vociferaciones sobre una raza predestinada gobernando el mundo sobre infinitas hileras de cadáveres e infinitas pilas de escombros. La voz de los viejos marginados de la modernidad contrastada, pues, con los alaridos de los nuevos bárbaros de la modernidad).

El itinerario de la raza cósmica de Vasconcelos se dibujó sobre un ideal de mestizaje que era, también, un ideal de universalidad. Mestizaje y universalidad serían los rasgos que mejor podrían definir el arielismo: el signo más trascendente y significativo, el mejor y más brillante de todos los signos dibujados sobre nuestra *imago*, sobre nuestra máscara cultural latinoamericana. Arielismo es deseo de cercanía a todos los pueblos de la tierra, comprensión y familiaridad hacia todas las tradiciones y memorias. La voz latinoamericana nunca fue la del soliloquio soberbio de los conquistadores: nació del arduo ejercicio de la supervivencia, fue creciendo en la marginalidad y en la rutina de muchos fracasos. Fue compañera del más largo espejismo de nuestra historia: el espejismo del subdesarrollo.

El subdesarrollo, además de realidad histórica —contundente y dolorosa realidad histórica— es también conciencia, prejuicio, miedo colectivo. El subdesarrollo en nuestra América ha sido por mucho tiempo, mitología que explica triunfos y derrotas en términos de azar y de suerte. Buena o mala suerte, dicen los espejismos del subdesarrollo, dibujan el itinerario de los pueblos. Logros o fracasos, errores y aciertos dependen, siempre, de un otro: de su bondad o maldad, de su fuerza o astucia, de su codicia o su interés. Los espejismos del subdesarrollo dicen que existe siempre un otro mejor al que es necesario emular, dar alcance en la carrera histórica y, a su altura, junto a él, mirar con desdén hacia atrás: hacia la lejanía de nuestras superadas miserias. Los espejismos del subdesarrollo se entremezclan con la envidia y con sentimientos de inferioridad convertidos, casi, en dolorosa expiación. Ante los espejismos del subdesarrollo, la voz latinoamericana proclamó siempre, como sola posible respuesta, la imitación.

Únicamente los tontos y los incapaces imitan: ineptos para pensar por ellos mismos, repiten lo que ven hacer a los otros: ésos que inventan, que crean, que construyen. La imitación es la mímica de las inteligencias poco desarrolladas. «O inventamos o erramos», dijo Simón Rodríguez, una de nuestras voces venezolanas más fuertes y sólidas del siglo XIX; también una de las más desoídas y, sin embargo, una de las más actuales. Inventar a partir de nosotros mismos: de lo que somos y de lo que fuimos. Inventar



a partir de lo que hacemos y de lo que nos sentimos capaces de hacer. Pero sobre todo, Simón Rodríguez pidió a los latinoamericanos ideas, creatividad e inteligencia para construir el tiempo en nombre de un mañana mejor. El arielismo, de muchas formas, retomó ese ideal de Simón Rodríguez y hurgó en la historia latinoamericana descubriendo en ella originalidad, continuidad e inmanencia. Descubrió en la relación del hombre latinoamericano con su tiempo, el signo de la expectativa, la imagen de la esperanza, el emblema de la diferencia.

El diálogo arielista, que se inició a comienzos de este siglo, alcanza nuestros días de fin de milenio cuando voces latinoamericanas, aún con convicción de futuro, dialogan con voces occidentales empeñadas en negar el futuro. Occidente nunca supo dialogar con el otro: monólogo consigo mismo. Soliloquio del conquistador, soberbia de aquél que se cree elegido. Ante el aturdidor monólogo occidental, los latinoamericanos no supimos oponer sino silencio. Silencio o balbuceo admirativo. Silencio o interminable asentimiento. Silencio o bobalicón gesto imitador. El discurso arielista extrajo a la América Latina de ese silencio y le dio argumentos para comunicarse con Occidente. Fue retórica de nuestra diferencia; afirmativo orgullo que nos decía que no queríamos ser como los otros ni tampoco ser absorbidos por ellos; mucho menos, imitarlos: éramos sus interlocutores, no su reflejo; éramos un rostro y no una sombra; éramos una voz, no un eco lastimero. El arielismo nos permitió a los latinoamericanos descubrir nuestra voz y nuestro rostro cosmopolitas. Somos «cosmopolitas culturales», ha dicho José Manuel Briceño Guerrero. Nada nos es extraño. Es nuestra prerrogativa entendernos con cualquier cultura. Todas nos son familiares. El arielismo nos recordó y nos recuerda a los latinoamericanos que nuestra vitalidad cultural nunca se apoyó sobre éticas de odio ni sobre el desdén hacia los otros, que nunca fuimos conquistadores ni devastadores; fuimos, eso sí, —y seguimos siéndolo— pueblos con ilusión de tiempo y esperanza de porvenir. El arielismo dijo que era absurdo medir la «validez» de las culturas únicamente en términos de tecnología o nivel material de vida. En este tiempo de vísperas de un nuevo milenio, la evocación del arielismo podría recordarnos a los latinoamericanos que nuestras ambiciones de tiempos por hacer, nuestras edades sin remordimientos, nuestros espacios todavía amplios y todavía libres, podrían dibujar los trazos de un imaginario o compartir con el resto del mundo y, especialmente, con Occidente.

Hoy, la voz de la incompleta modernidad latinoamericana dialoga con la agonizante modernidad occidental. Hoy, la vitalidad de la cultura latinoamericana —lo más auténtico y valioso de nuestra experiencia histórica— sugiere la acción de una espiral avanzando en el esfuerzo sobrehumano de

algunas inteligencias literarias que se propusieron nombrar lo nuevo, escribir lo diferente, instituir memorias, verbalizar ausencias, rescatar ilusiones... Desmesura que recuerda el signo prometeico de nuestras más trascendentes acciones históricas. Signo prometeico, por ejemplo, de César Vallejo que reinventa una lengua y una sintaxis para decir el mundo y al hombre dentro del mundo. La palabra de Vallejo, lacerante y seca, es ceniza del tiempo depositada en su cabeza de peregrino que sufre por la falta de solidaridad entre los hombres. Desmesura prometeica, también, de Pablo Neruda, hacedor de una palabra cósmica que dice lo genésico y lo elemental. La palabra de Neruda está hecha de fuerza y sangre, de savia de todos los árboles y de mar embravecido; su palabra es pasión y amor y hambre de vida con voracidad de cada instante; su palabra es entrega inagotable a todos los sueños y a todos los ideales de todos los hombres. Signo prometeico, desde luego, de Jorge Luis Borges, escritor de una palabra que se impregna de todas las curiosidades y todos los asombros. La palabra de Borges nombra el universo, nombra la cultura universal para decir algunas de las verdades que los hombres, a lo largo de todas las épocas, han pronunciado y han entendido. Por último, palabra prometeica de Octavio Paz que recorre, en alas de libertad y a través de todas las síntesis, los más diversos aprendizajes ante la vida. Desde la poesía, siempre desde la poesía, la palabra de Paz interroga todas las opciones éticas, todas las formas posibles de la moral humana. Signo prometeico, desde luego, de una novela latinoamericana que habla desde lo real y lo maravilloso; que, desde la exuberancia de una realidad nombrada en el exceso y como exceso, describe lo inaprensible, lo abrumador, lo insólito, lo adánico, lo vigoroso, lo espermático. Novela que es descubrimiento de fantasías reales o verdades irreales. Novela que verbaliza al ser latinoamericano: a su acción, a su memoria, a su deseo y a todo cuanto impregne su tiempo y su experiencia irrepetibles... La novela latinoamericana dibuja la fascinante aventura del ser humano conquistando la historia y sobreviviendo en la historia. Describe el vigor de un tiempo original convertido en código totalizador. Muestra el esfuerzo y la voluntad de los autores por entender el tiempo, por interrogarlo interminablemente, sin temor a esa alucinante pluralidad de significados que producen todas las verdaderas, todas las ineludibles respuestas. García Márquez, por ejemplo, con su frondosa palabra, metaforiza los inverosímiles extremos de un universo que es espacio de imposibles. Su palabra es expresión de sorpresa ante lo portentoso y de curiosidad ante lo imposible; es síntesis de siglos de tiempo vivo; es voz del delirio y de las pasiones extremas; es voz de lo irrepetible, de lo extraordinario, de lo nunca dicho.

El diálogo latinoamericano con Occidente se da, hoy, con especial buen pie a través de nuestra literatura. Por ella, a través de ella, Occidente y el



mundo nos escuchan. Nuestros escritores son leídos. Son conocidos. Se los cita. Son inspiradores. Son evocaciones. Son referencias. Foucault comienza su libro fundamental, *Las palabras y las cosas,* apoyándose en una cita de Jorge Luis Borges. Cioran se ha llamado a sí mismo discípulo de Borges. Siempre desde los complejos meandros de una postmodernidad vacilante, Jürgen Habermas dialoga con Octavio Paz. Jean Baudrillard se sirve de epígrafes de Macedonio Fernández para ilustrar el itinerario de alguna de sus obras. Gabriel García Márquez es ya un código universal... Nuestra voz literaria proclama la dignidad y validez de nuestra máscara cultural; proclama, desde luego, eso que dijo Borges en *El tamaño de mi esperanza:* una honda convicción de «de que nuestra raza puede añadirle al mundo una alegría y un descreimiento especiales».

En uno de sus poemas, César Vallejo escribió *Oxidente* por Occidente. Más que a una voluntaria herejía ortográfica, el término aludía a algo muy real y sensible para su mirada de latinoamericano y para su mirada de poeta: Occidente —de múltiples maneras: éticas, históricas, culturales— comenzaba a ser imagen de cuerpo oxidado, círculo de verdades agotadas, tiempo desesperanzadamente encerrado en sí mismo. Quizá, hoy, América Latina, nuestra América, la América cismática y soñadora, la América mestiza del tiempo prometeico, pueda alcanzar a transmitir a un Occidente inmerso en la fatiga de lo circular, un nuevo caudal de vitalidad, de impulso, de expectativa. El agotado tiempo de la modernidad precisa de nuevas formas de fe, de nuevas esperanzas: fe en el futuro, esperanza en la subversión y en la herejía. Quizá sean esos los mejores argumentos del diálogo latinoamericano con Occidente: una apuesta a lo herético dentro del tiempo siempre creciente de las espirales interminables...

Rafael Fauquié

La balsa de la Medusa

Número 37 1996

REVISTA TRIMESTRAL

A. Lotha, *Del escondido deleite.* **A. Forbes,** *Atrocidades: el progreso de las matanzas de civiles.* **P. Mayayo Bost,** *Violencia y diferencia: las «Massacres» de André Masson.* **J. Misch,** *Mosaico contra reflejo mimético. En torno a los ensayos cinematográficos de S. Kracauer.* **J. A. Ramírez,** *Fragmentos y ruinas de utopía (Textículos de La Habana).* **E. Ichikawa Morin,** *¿Retornar al diálogo? (sobre la expresión filosófica).* **M. Perniola,** *Militiae sine malitia.* **D. Hernández Sánchez,** *La creación del instante.* **V. Bozal,** *Caprichos de Francisco de Goya.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

NOTAS



Ser cuidadosa del dolor supiste
y elevarte al amor sin comprender;
enciendes luz en las horas del triste,
pones pasión donde no puede haber.

Seguramente Dios te ha conducido
para regar el árbol de mi fe.
¡Hacia la fuente de noche y de olvido,
Francisca Sánchez, acompáña[illegible]



Cien años de *Prosas profanas*

El triunfo del modernismo

Cuando Rubén Darío publica *Prosas profanas*, en 1896, consolida el modernismo hispanoamericano que ya se había mostrado esplendente en *Azul*, como ya es sabido, libro descubierto y ensalzado por don Juan Valera, quien le da el espaldarazo a Darío. Lo cual demuestra que el modernismo surge y se consolida con anterioridad en Hispanoamérica que en España.

La España finisecular se acercaba al desastre del 98, y estaba más próxima del regeneracionismo y los problemas nacionales que de las preocupaciones estéticas del modernismo. La revista *Germinal* muestra de las inquietudes sociales, políticas y culturales de aquellos días, surge en 1897[1]. Las revistas que nacen desde esta fecha hasta 1903, cuando aparece *Helios*, son más noventayochistas que modernistas. Entre 1903 y 1907, discurre el esplendor modernista. En 1907, aparece la gran revista *Renacimiento*[2], entre otras[3].

Son importantes las dos venidas de Rubén Darío a España, la de 1892, con motivo de representar a su país en la celebración del IV centenario del Descubrimiento de América, y sobre todo la de 1900, cuando ya jefe indiscutible de la nueva escuela, llamó desde Madrid a Juan Ramón y a otros para luchar por el modernismo.

La aparición en 1896 de *Prosas profanas* eleva las intuiciones juveniles de *Azul* a indudable maestría. En *Prosas profanas* se consagra Darío como el maestro indiscutible de la nueva escuela. Consciente de su situación en la nueva estética, Rubén escribe unas «palabras preliminares», que son un resumen o quintaesencia de su estética. Se ve impulsado a escribir una especie de manifiesto, aunque no deseaba tal propósito: «Después de

[1] *La revista aparece, exactamente, el 30 de abril de 1897. «Nuestro programa» que ocupa dos páginas de la revista, de amplio formato, es un manifiesto reformador. Se lee: «Consideramos el problema social como una manifestación del problema político y éste a su vez del religioso».*

[2] *El número 1 nace en marzo de 1907. Figura como director Gregorio Martínez Sierra. En el texto de presentación «al lector» se dice: «Somos poetas, los privilegiados, los que sabemos el secreto de las palabras».*

[3] *En 1907 nacen entre otras, las siguientes revistas:* El Nuevo Mercurio, Juventud Literaria, Revista Latina. Prometeo, *a la vez epígono del modernismo y ruptura vanguardista aparece en noviembre de 1908.*

Azul..., después de *Los Raros,* voces insinuantes, buena y mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea —todo bella cosecha—, solicitaron lo que, en conciencia, no he creído fructuoso ni oportuno: un manifiesto». El poeta crea y es suficiente. Cuando escribe manifiestos, se convierte en crítico; de sí mismo y de los otros. Muchas veces, el poeta se seca y el crítico crece a expensas del poeta muerto o en el silencio. No es este el caso de grandes poetas y a la vez críticos inteligentes, como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Paul Valéry o Jorge Guillén.

La mejor crítica está en el poema. Aquí se defiende o no se defiende la estética seguida. El poeta es crítico en sí mismo. Ejercer la crítica, más allá de su propia poesía, parece una duplicidad. Darío, no en el tono de melifluo poeta que algunos le suponen, sino como un poeta desafiante con la sociedad que le rodea, promete un manifiesto «ni fructuoso ni oportuno» debido según él a varias causas: a la falta de elevación mental de la mayoría pensante del nuevo continente, en la cual impera el personaje clasificado por Rémy de Gourmont con el nombre de «Celui-qui-ne-comprend-pas». Para Darío, el que no comprende nada es «entre nosotros, el profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta rastaquouère». Con tales señalamientos o descalificaciones, la polémica de Darío ya estaba servida.

Juzga Rubén que la obra colectiva de los nuevos poetas de América es aún vana y que muchos de los nuevos talentos están en el limbo, en un completo desconocimiento del mismo arte a que se consagran. Proclama una estética acrática y piensa que la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción. Escribe y recalca: «Yo no tengo literatura 'mía' —como la ha manifestado una magistral autoridad— para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner, a Augusta Holmés, su discípula, dijo un día: 'Lo primero, no imitar a nadie, y, sobre todo, a mí'. Gran decir». El poeta es o no es, es en sí, en su propia valía u originalidad. Si se hace un imitador de otro, por muy grande que sea el imitado, se convierte en un epígono. Ser poeta es esencialmente, ser creador, un «autor» que arrebate territorios a la nada, que aumenta los espacios de la poesía. El poeta puede aprender, como lector, de los grandes maestros, y como autor, a imitarlos; pero se trata de un «aprendizaje». Si quiere ser creador, debe olvidarse de sus maestros, ser él mismo. Claro que no todos los poetas «originales» son grandes poetas.

Rubén Darío se confiesa desde su memoria poética, confirmándose en su obra, más que haciendo propósito de enmienda: «Ya he dicho, en la misa rosa de mi juventud, mis antífonas, mis secuencias, mis prosas profanas».

En *Azul...* ya estaba, no sólo en germen, sino también en floración, el poeta que habría de ser, que ya era, Rubén Darío. En efecto, recuérdese que la primera edición de *Azul...*[4], está organizada en tres secciones, antecedidas por una dedicatoria a Federico Varela, eliminada en ediciones posteriores, y un prólogo de Eduardo de la Barra. El contenido de las tres secciones es el siguiente: «Cuentos en prosa», con nueve cuentos; la segunda sección, «En Chile», comprende dos partes: «Álbum porteño» y «Álbum santiagués», con seis cuadros a las estaciones y el poema «Anangké». Darío añadió material nuevo a la segunda edición[5] y en otras ediciones posteriores[6].

Volvemos a la definición o título *Prosas profanas*. La poesía debería ser entendida como una profanación del verbo (del verso) divino, como expresión de lo inefable. Habla Darío de la misa rosa de su juventud, divino tesoro, como si se tratase de un tiempo definitivamente perdido (Rubén Darío que había nacido en 1867, tenía en 1896 cuando se publica *Prosas profanas,* 29 años). Curiosamente, en *Azul...* interesa más la prosa de sus cuentos, que las innovaciones en el verso. Prosa magnífica, cuidada, que podemos situar entre la prosa delicada, sugerente de Bécquer en sus *Leyendas* y la prosa poética de Juan Ramón Jiménez en *Platero y yo* y otras prosas[7]. Las mejores prosas de Rubén Darío se publicaban en *Azul...*, y sin embargo en *Prosas profanas,* cuyo título parece sugerir el cultivo de la prosa poética, se publican poemas fundamentales de Rubén Darío, y del modernismo, como «Era un aire suave», «Divagación», «Sonatina», «Margarita», «Ite missa est», «Responso» (a la muerte de Verlaine), etc.

La poesía es una profanación de lo sagrado. Sólo así puede entenderse el título *Prosas profanas* como versos profanos, versos no sagrados porque ya no pertenecen a la juventud vital y poética de Rubén, cuando imbuido de ingenuidad ante el mundo o de religiosidad cósmica, había dicho (o escrito) en «su misa rosa», «sus antífonas», «sus secuencias».

Se pregunta Darío si habría contradicción entre las raíces profundas de su raza, de su historia, su cultura y la expresión de su poesía. «¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; más he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles». He aquí, por una parte, la realidad y por otra la escapatoria, dos direcciones importantes del modernismo, estudiadas, entre otros, por Ricardo Gullón. Escribe Gullón: «En la época modernista, la protesta contra el orden burgués aparece con frecuencia en formas escapistas. El artista rechaza la indeseable realidad (la realidad social: no la natural), en la que ni puede ni quiere integrarse, y busca caminos para

[4] *La primera edición aparece en Valparaíso, Chile 1888, editada por Imprenta y Litografía Excélsior.*
[5] *Editada por Imprenta La Unión, Guatemala 1890.*
[6] *Véase la edición de* Azul... *del centenario. Editorial Nueva Nicaragua. Managua 1988.*
[7] *Juan Ramón Jiménez:* Selección de prosa poética, *edición de Francisco Javier Blasco Pascual, Espasa Calpe, Madrid 1990.*

su evasión. Uno de ellos, acaso el más obvio, lo abre la nostalgia, y conduce al pasado; otro, trazado por el ensueño, lleva a la transfiguración de lo distante (en el tiempo o espacio, o en ambos); lejos de la vulgaridad cotidiana. Suele llamárseles indigenismo y exotismo y su raíz escapista y rebelde es la misma»[8].

Darío asumía sus raíces étnicas y culturales pero se rebelaba contra el tiempo que le tocó vivir, contra la cultura contemporánea, aburguesada, y cuando no, grosera. El poeta se sitúa al margen de la cultura establecida y huye hacia la sencillez de los orígenes o hacia la nueva cultura del exotismo. Exiliado interior o exterior, perdido en los abismos del «yo» (hay un Rubén que pasa con su lira enlutada que dijo César Vallejo o perdido en viajes exóticos e imaginarios), escribe Darío: «Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer». ¿No se siente también él uno de sus raros?[9]

En la influencia de la cultura antigua, racial, Rubén Darío reconoce dos direcciones: la americana y la española. «Si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas; en Palenke y Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman». Reconoce las raíces indias e ignora todo lo demás, la llamada literatura colonial y la literatura aparecida después de la independencia. De la América anglosajona salva y corona a Walt Whitman. De las influencias españolas, destaca, sobre todo, a los clásicos. Recuerda Darío: «El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: Éste, me dice, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega; éste Garcilaso; éste Quintana. Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas». Obsérvense los nombres y los adjetivos en los cuales son esenciados algunos de ellos, sustantivándolos, convirtiéndolos en aposición definidora. Darío destaca a los barrocos, «el noble Gracián», «el bravo Góngora» «y el más fuerte de todos», Quevedo. ¿Y entre los extranjeros? El abuelo exclamó: «¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo!». Pero el poeta subraya: «Y en mi interior: ¡Verlaine!». En *Prosas profanas* publicará Darío el célebre «Responso», compuesto a la muerte de Paul Verlaine: «Padre y maestro mágico, liróforo celeste que al instrumento olímpico y a la siringa agreste/diste tu acento encantador ¡Panida! Pan tu mismo, que coros condujiste/hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste;/al son del sistro y del tambor!». Obsérvese la estrofa, tomada de modelos franceses: alejandrinos A, A; eneasílabo C; alejandrinos BB; eneasílabo C.

Rubén Darío fue el genio de la renovación de la métrica hispana, agonizante en los versos repetidos, epigonales de los posrománticos, en la retórica, hueca, de Núñez de Arce, o en el prosaísmo de Campoamor. En lo

[8] *Ricardo Gullón:* Direcciones del modernismo, *Gredos, Madrid, 1971, principalmente pp. 62-103.*

[9] Los raros, *libro de vidas semejantes más que paralelas, aparece también con* Prosas profanas *en 1896. Así que estamos en su centenario.*

formal, la poesía moderna, arranca de Darío, más parnasiano que simbolista, modernista exterior: pero no hay que olvidar al Rubén profundo y enturbiado de sus últimos libros. Sobre la métrica y el ritmo, el gran artista consumado o el virtuoso escribe: «Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces».

En *Prosas profanas* aparece el poema «Ama tu ritmo» que es una declaración poética o la afirmación de unos principios estéticos, también éticos[10]. «Ama tu ritmo y rima tus acciones/bajo su ley, así como tus versos;/eres un universo de universos/y tu alma una fuente de canciones». Hay aquí una invitación al ritmo y a la rima de las acciones, en el justo equilibrio de la estética y la ética, en un precedente juanramoniano[11]. Isabel Paraíso precisa: «La naturaleza ética de este ritmo no está especificada, ni aquí ni en otros pasajes, pero teniendo en cuenta la ideología rubeniana podemos quizás interpretarla como adecuación de la conducta a los impulsos biológicos, en la línea pagana que caracteriza a Rubén»[12]. El ritmo poético acorde con el ritmo vital, o viceversa; la poesía al servicio de las pasiones o los instintos y las pasiones sublimadas en la poesía, sobre todo el instinto erótico, transfigurado en pasión esencial.

Continúa la siguiente estrofa del poema: «La celeste unidad que presupones/hará brotar en ti mundos diversos,/y al resonar tus números dispersos/pitagoriza en tus constelaciones». He aquí una referencia al mundo celeste, al pitagorismo, una de las direcciones del modernismo[13]. Escribe Ricardo Gullón que lo sustancial de la doctrina pitagórica consistía en una concepción rítmica del universo y de la vida, que los modernistas no sólo aceptaron sino que convirtieron en una idea central de la creación poética. «La poesía se les aparecía como articulación rítmica de intuiciones; el ritmo y la armonía que de él se deriva son claves de la belleza». Frente a la diversidad de los mundos, la celeste unidad; frente al caos del mundo, la unidad pitagórica. Rubén Darío no era un filósofo del sistema sino un filósofo de la vida, un poeta que en algún momento quería disciplinar sus pasiones más que discurrir sobre ellas. Es sabido que Darío vivía entre el exceso de los sentidos y el arrepentimiento, entre la exaltación de las pasiones y la melancolía por el placer. No hay en él como en otros modernistas malditos, un ir más allá de los sentidos y las creencias, hacia la profanación, y un sentimiento de pecado, de expiación por la culpa. Más que una filosofía de la razón, que no justifica las pasiones, busca Rubén una filosofía esotérica, difusa, donde le sean comprendidas y perdonadas sus faltas.

Dice la siugiente estrofa: «Escucha la retórica divina/del pájaro del aire y la nocturna/irradiación geométrica adivina». No la retórica, aprendida,

[10] *La ética del poeta es su estética, se lee en Rubén Darío.*

[11] *Juan Ramón lleva a sus límites la estética como ética. Más que una torre de marfil es una exigencia, una «disciplina y oasis» que dirá él.*

[12] *Véase Isabel Paraíso:* El verso libre hispánico, *Gredos, Madrid, 1985, p. 103.*

[13] *Véase el libro citado de Ricardo Gullón:* Direcciones del modernismo, *pp. 104-136.*

vacía, de los preceptivistas, sino la retórica divina del pájaro del aire[14], plena de intuición, de sensibilidad, de armonía, en fin. «La nocturna irradiación geométrica», puede ser entendida como otro concepto pitagórico, luz y formas que también alcanzan a la «Noche serena» de Fray Luis de León. «Cuando contemplo el cielo/de innumerables luces adornado,/y miro hacia el suelo/de noche rodeado/, en sueño y en olvido sepultado». Fray Luis se referirá al cielo como «morada de grandeza,/templo de claridad y hermosura» o «aquesta celestial eterna esfera». Esfera o geometría, música de las esferas, ritmo, número. Pitágoras al fondo, de Fray Luis o de Rubén Darío.

Termina el poema: «mata la indiferencia taciturna/y engarza perla y perla cristalina/en donde la verdad vuelca su urna». ¿Es Rubén poeta de la alegría o de la melancolía? ¿Es poeta del goce sensual más que del gozo lírico o místico?. Sin embargo en este poema donde la estética quiere ser al fin ética, Rubén quiere que la belleza sea verdad. En un filósofo puro como Pitágoras, belleza y verdad coincidían en la misma armonía del universo. La «música de la idea» remite a un mundo ideal, más allá de las palabras, mundo pitagórico, o platónico, celeste. Como si los vocablos fuesen mortales, corruptibles, y las ideas permanecieran en el tiempo, inmortales. Rubén Darío, poeta de la palabra, parece conferir al ritmo un sentido superior, una música esencial, más allá de la carnalidad del verbo, convertida en música de la idea, en melodía inefable. Desde su intuición poética, habla Darío de lo que Amado Alonso y otros críticos autorizados denominan «ritmo del pensamiento».

Isabel Paraíso[15] juzga que la música de la idea «o ritmo del pensamiento» es la base del discutido poema «Heraldos» de *Prosas profanas,* prosa poética para Tomás Navarro Tomás y quizá para el mismo Rubén, verso para Pedro y Max Henríquez Ureña. Rubén Darío, en *Historia de mis libros*, opina sobre el poema: «En 'Heraldos' demuestro la teoría de la melodía interior. Puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal. El juego de las sílabas, el sonido y color de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evocan la figura oriental, bíblica, legendaria, y el tributo y la correspondencia». Juzga Isabel Paraíso que si la música más importante para Rubén Darío no es la de las palabras sino la de las ideas, «estamos ante un poema verso librista, y del tipo de verso libre más audaz en su época». «La base rítmica de este poema no es ninguno de los ritmos versales, sino el *paralelismo*[16], una de las formas más importantes de ritmo de pensamiento y procedimiento versal en diversas culturas». Se trata de un poema que está estructurado en 9 agrupamientos de 2 versos, a excepción del penúltimo que tiene 3 versos, y cada agrupamiento posee el mismo esquema. El poema tiene estructura

[14] *El pájaro rubeniano, símbolo de la música, no es el pájaro simbólico de los místicos.*
[15] *Véase Isabel Paraíso* El verso libre hispánico, *p. 104.*
[16] *Véase «El verso libre paralelístico (menor)» pp. 104-106, de la op. cit. de Isabel Paraíso.*

antitética, en él se opone el bloque formado por los 8 primeros agrupamientos al último conjunto. Se hace notar que el ritmo paralelístico de los 8 primeros agrupamientos entre sí, es del tipo sinonímico. «Esta estructura global de paralelismo antitético que encierra un bloque de paralelismos sinonímicos, explica el penúltimo conjunto, compuesto por tres versos en lugar de dos. En este poema, Rubén Darío iniciará el verso libre paralelístico (o retórico), llamado menor, que se caracteriza por tener medidas inferiores a las 15 sílabas».

Con rigor técnico y fina sensibilidad, estudia Isabel Paraíso otro poema fundamental, «El país del sol», tan famoso como contravertido: «Encontramos en este poema una recurrencia continua al paralelismo: sintácticamente, los cuatro párrafos presentan una estructura correlativa. Además, la rima hace su aparición periódicamente al comienzo y al final de cada párrafo»[17]. El estribillo que dice «en el país del sol», como el título, aparece de un modo periódico, separado tipográficamente en cada párrafo, como si de un poema en verso se tratase. Se hallan en el poema similicadencias, metricismo, profusión de cláusulas dactílicas. Sin embargo, en el interior de los párrafos se suceden las disritmias y domina la impresión de prosa poética, según el juicio de Isabel Paraíso, quien opina que en este poema, Rubén Darío ha realizado un experimento formal, ha querido mezclar verso y prosa y crear una forma híbrida cuya calificación más aproximada sería la de *versículo mayor.*

Guillermo Díaz Plaja[18] considera el texto «El país del sol», como el iniciador del poema en prosa español. Pedro Henríquez Ureña lo considera «prosa rítmica». Rubén Darío se refiere a él como «poema en prosa rimada» y dice de él en *Historia de mis libros:* «Hay en el tomo de *Prosas profanas* un pequeño poema en prosa rimada de fecha anterior a los poemas escritos en Buenos Aires, pero que por la novedad de la manera llamó la atención. Está, se puede decir, alcado en ciertos preciosos y armonisos juegos que Catulle Mendès publicó con el título de *Lieds de France.* Catulle Mendès, a su vez, los había imitado de los poemitas maravillosos de *Gaspard de la Nuit,* y de estribillos o refranes de rondas populares».

Más ejercicio de prosa había realizado Rubén Darío en *Azul...* (1888) que en *Prosas profanas* (1896), a pesar de este título, tan sugerente como confundidor. *Prosas profanas,* tal vez quiso ser un título humilde del poeta que se siente profanador del verbo divino, de la poesía esencial. Curiosamente, *Prosas profanas* es un libro innovador del verso, de la métrica, libro triunfal de modernismo emergente que en Darío alcanzará su plenitud en *Cantos de vida y esperanza* (1905), mientras que *Azul...* se había ofrecido como un libro innovador de la prosa poética. Rubén Darío afirmaba que en «El velo de la reina Mab», publicado en *Azul...* había realizado

[17] *Isabel Paraíso* op. cit. *p. 107.*

[18] *Véase Guillermo Díaz Plaja:* El poema en prosa en España, *Gustavo Gili, Barcelona 1956.*

por primera vez el poema en prosa: «En 'El velo de la Reina Mab' el deslumbramiento shakespeariano me poseyó, y realicé por primera vez el poema en prosa. Más que en ninguna de mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces (...) desconocida en la prosa castellana (...) «La canción de oro» es también poema en prosa pero de otro género. Valera lo califica de letanía[19]. Darío el iniciador del *versículo mayor,* en español, primero, inconscientemente, en «La canción del oro» (en *Azul...* (1888) y después, conscientemente, imitando a Catulle Mendès en «El país del sol» (1893), poema incluido en *Prosas profanas* (1896).

Juzga Isabel Paraíso que «este poema de versículo mayor, para nosotros hoy verso libre ya, la forma del verso libre que limita con la prosa (con el poema en prosa), era percibida por Rubén y sus contemporáneos como prósica, no versal. Por esta razónno fecha la aparición del moderno verso libre en castellano en 1888 (con *Azul...),* sino en 1892, fecha de la composición del «Nocturno» de José Asunción Silva. Rubén Darío en *Prosas profundas* crea la *paralelística menor,* una modalidad de verso libre. En el poema «Heraldos» y en el poema «El país del sol» refuerza la corriente del *versículo mayor,* comenzada en 1888 con «La canción de oro».

En 1905, con *Cantos de vida y esperanza,* culminará Rubén Darío la revolución métrica que significa la utilización del verso libre, la musicalidad de un nuevo ritmo fónico ajustado a la lengua española. En Darío culminan las corrientes románticas que venían del ritmo sonoro de Zorrilla, más que del intimismo de Bécquer. Profundamente influido por la lírica francesa, parnasiano más que simbolista, de él arranca la poesía moderna de Hispanoamérica y de España. También la prosa tiene con él su deuda[20]. En *Prosas profanas* están presentes las mayores novedades modernistas, que luego se convertirán en tópicos y en caricaturas[21]. En *Cantos de vida y esperanza,* Rubén trasciende el modernismo, en lo que se refiere a innovaciones métricas y logros musicales. Señala una vía a la experimentación, a los cambios que preceden a las vanguardias.

¿La sensualidad de Darío podía someterse al ideal contenido, espiritual del pitagorismo? El pitagorismo es un deseo de Rubén más que una realidad conseguida. Rubén era un poeta sensitivo, no un místico o un filósofo. Él intuía un mundo de perfección posible, pero era incapaz de pasar por la ascesis, por el renunciamiento de sus instintos, de sus pasiones, de su «yo» como hace el místico. Él, desde la intuición poética, veía un universo de verdad y de belleza y lo añoraba, porque sabía que para él; desde la sensualidad gozada y dolorida, le era inaccesible. ¿Tendría que renunciar al animal de fondo[22], a los instintos? Pero entonces ya no sería Rubén Darío. Consciente de las limitaciones de la forma perfecta a la que aspira

[19] *Véase la cita de Rubén en* Historia de mis libros.

[20] *La prosa poética moderna en lengua española arranca de Martí y de Darío. Darío la había bebido en el llamado género crónica, francés, donde se aunaban el cuento y el poema.*

[21] *Cuando Rubén Darío publica* Prosas profanas *en 1896 ya estaba trabajando en los logros métricos que culminarían en* Cantos de vida y esperanza *(1905).*

[22] *Hago referencia al famoso libro de Juan Ramón Jiménez. Lo que en Rubén era instinto poético, se transformaba en Juan Ramón en inteligencia sensitiva.*

el poeta, forma geométrica del universo, la perfección de la rosa, forma y símbolo[23], escribe: «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,/botón de pensamiento que busca ser la rosa»[24]. Hay dos momentos esenciales en el poeta: sentir, que es también un inteligir desde la intuición y dar forma al poema, crearlo. El sentimiento es inconsciente, una predisposición de los sentidos hacia el objeto del sentimiento y a la vez una exaltación ante el objeto. La inteligencia depura el sentimiento y a la vez una exaltación ante el objeto. La inteligencia depura el sentimiento, eliminando lo excesivo o lo insuficiente, le da forma en el poema. El poema es pues combate de la sensibilidad y la inteligencia, obligadas a destruirse o a encontrarse en una nueva realidad creada. Sentir es fácil; inteligir ya es más complicado; crear es un desafío, la resolución de un problema de sentimiento e inteligencia que no siempre se resuelve. Cada sustancia tiene su forma que es su alma. Cada emoción tiene su horma, resuelta en el poema sin que se note.

Estilista es quien tiene estilo, en la prosa. Pero el verdadero estilista, el artista de la palabra y la sintaxis, de los recuerdos eufónicos como la medida, ritmo y rima, es el poeta. La forma es esencial en la poesía, es su alma. No importa tanto lo que dice el poeta (ya nada hay nuevo bajo el sol) sino cómo lo dice. Cada poeta es único en el modo de decir en la configuración de su propio estilo. Poetas geniales sólo hay unos pocos: aquellos que expresan la sensibilidad de una época, y con su inteligencia, saben darle la forma adecuada.

En *Prosas profanas* aparece otro poema «A los poetas risueños», un soneto en alejandrinos que sigue en orden de edición al poema anterior y que es una exaltación de los poetas alegres o divertidos, en contraste con los taciturnos.

Sin duda, Rubén Darío, como poeta, perseguía la alegría conquistada de los poetas puros, alacres[25], o de los místicos[26], pero que a él, por su sensibilidad de animal de fondo, se les escapaba. Alguna vez conseguiría goces o destellos de felicidad. Se tiene la imagen de un Rubén Darío, feliz, triunfante, alegre; pero había un Darío oscuro, dubitativo, taciturno, que más allá de los tópicos modernistas que tanto resplandecen con su luz propia en *Prosas profanas*, aparecerá con toda su hondura en *Cantos de vida y esperanza*[27]. Pero quede aquí su atracción por la alegría, no conseguida, su homenaje a los poetas joviales. «Anacreonte, padre de la sana alegría;/Ovidio, sacerdote de la ciencia amorosa;/Quevedo, en cuyo cáliz licor jovial rebosa;/Banville, insigne orfeo de la sacra Harmonía». Hay aquí un homenaje a la literatura universal, a las literaturas griega, latina, española y francesa, en las figuras de Anacreonte, Ovidio, Quevedo y Banville, a la sensualidad, el erotismo, la sátira alegre y la armonía. Son nombres cime-

[23] *Entiéndase rosa «geométrica» y «forma», como simbología de la perfección total del universo.*

[24] *Véase el poema que cierra el libro de* Prosas profanas *«Yo persigo una forma».*

[25] *En clara referencia a Jorge Guillén.*

[26] *Como San Juan de la Cruz.*

[27] *Traspasar la belleza parnasiana en dolorido sentir, del Rubén que pasa con su lira enlutada y que se abismará en lo profundo.*

ros, elegidos por un deseo o por una afinidad latina frente a la barbarie germánica. Más tarde llegará a la denuncia antianglosajona, antiyanki en su célebre poema «A Roosevelt»[28].

Rubén Darío cultiva el alejandrino, de origen francés. En alejandrinos escribe sonetos como el dedicado «A los poetas risueños» y otros poemas. En el poema «A maese Gonzalo de Berceo», confiesa su devoción por el alejandrino: «Amo tu delicioso alejandrino/como el de Hugo, espíritu de España;/éste vale una copa de champaña/como aquél vale un vaso de bon vino». Ama Rubén lo antiguo, lo primitivo[29] y lo moderno, al ingenuo Berceo y al sofisticado y romántico Hugo. Juzga Rubén que a uno y otro poeta la primitiva cárcel del verso les es extraña e intenta revivir y dorar el primitivo alejandrino: «Así procuro que la luz resalte/tu antiguo verso, cuyas alas doro/y hago brillar con mi moderno esmalte». El poema «A maese Gonzalo de Berceo», que es una exaltación del verso alejandrino, es un soneto, curiosamente, escrito en endecasílabos. (Ya se ha dicho que Rubén Darío, en particular, y los modernistas en general gustaban escribir sonetos en alejandrinos, he aquí una de sus novedades formales.) Darío resalta así las cualidades del alejandrino en el último terceto.

Prosas profanas desde *Historia de mis libros*

En *Historia de mis libros,* en el capítulo correspondiente a *Prosas profanas,* explica Rubén Darío los procedimientos y la génesis de los poemas que en él se contienen. Se refiere a un período decisivo de ardua lucha intelectual que hubo de sostener en Buenos Aires, en unión de compañeros de letras y seguidores, «en defensor de las ideas nuevas, de la libertad del arte, de la acracia, o, si se piensa bien de la aristocracia literaria».

Darío recuerda, que por entonces, ya habían aparecido *Azul...* en Chile y *Los raros* en Buenos Aires. Ya era un poeta conocido quien podría alzarse con el cetro de la escuela modernista. Recuerda que estaban de moda los manifiestos, y se esperaba de él una declaración de principios, unos propósitos, siguiendo la moda de entonces o la brega simbolista de Francia. Opina que no se dan las mismas circunstancias en Francia o en Hispanoamérica. Añade con ironía que si en Francia abunda el tipo de Rémy de Gourmont, «celui-qui ne comprend pas», en el nuevo continente pulula en la clase dirigiente, en la general burguesía, en las letras, en la vida social. Sólo contaba Rubén con una *élite* y con el entusiasmo de una juventud deseosa de una reforma en la manera de concebir y cultivar la belleza. Él era el profeta o el adelantado de la nueva estética; por eso se le pedía un manifiesto donde estableciese sus principios.

[28] «A Roosevelt» *es un canto al hispanismo frente a la amenaza yanqui.*
[29] *Véase la filiación modernista hacia los poetas primitivos.*

Darío critica la valoración literaria o la estética de su tiempo. Afirma que por entonces, no se conocía el valor del estudio y de la aplicación constante, y se creía que solamente con el esfuerzo del talento podía llevarse a cabo la labor emprendida. Pero ya se sabe que una parte de la obra, la inicial, es fruto de la inspiración, pero el resto es consecuencia del trabajo. Se proclamaba una estética individual pero Darío creía que también era precisa la base del conocimiento del arte, una indispensable erudición y el don del buen gusto. Inspiración y trabajo; o «disciplina y oasis» que diría Juan Ramón. Darío advirtió del perjuico de la imitación «apartando a los catecúmenos» de seguir sus huellas. Porque el poeta es en sí, profundo con un nuevo mensaje, o no lo es. El poeta no puede ser un imitador, un epígono.

Confiesa Rubén que asqueado y espantado de la vida social que había en su país de origen y tierras vecinas, se refugió en la Argentina, en cuya capital había una tradición intelectual, un medio más favorable para desenvolver sus facultades estéticas. «Abomina de la democracia funesta de los poetas» y tiende hacia el pasado, hacia las antiguas mitologías. Alaba la época prehistórica, de la conquista y aun de la colonia. Pero critica la época que le tocó vivir: «Mas con nuestro estado social y político posterior llegó la chatura intelectual y períodos históricos más a propósito para el folletín sangriento que para el noble canto».

En el poema «Era un aire suave...» confiesa Rubén seguir la preceptiva del «Arte Poética» de Verlaine, resumida en la célebre frase: «De la musique avant tout chose». «El paisaje, los personajes, el tono; se presentaban en ambientes siglo dieciochesco. Escribía como escuchando los violines del rey». En «Divagación», propone un curso de geografía erótica, invita al amor bajo todos los soles. Es interesante este poema porque en él flexibiliza, hasta donde le fue posible, el endecasílabo. Juzga que la «Sonatina» es la más rica y musical de todas las composiciones del libro, la que más boga logró en España como en Hispanoamérica. Banville influye en «Del campo» y en «Canción de carnaval». Madrigalizó en «A los ojos negros de Julia» y en «Bouquet». «El faisán» está escrito en tercetos monorrimos; «El país del sol» está escrito a la manera de los *Lieds de France* de Catulle Mendès y contiene los ecos de *Gaspard de la Nuit.* En «Heraldos» demuestra en la práctica la teoría de la melodía interior. «El juego de las sílabas, el sonido y valor de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evocan la figura oriental, bíblica, legendaria, y el tributo y la correspondencia».

En «Coloquio de los centauros» exalta las fuerzas naturales, el misterio de la vida. En «El poeta pregunta por Stella», Darío rememora a un angélico ser desaparecido, a una hermana de las «liliales» mujeres de Poe. «Elogio de la seguidilla» es un homenaje a Andalucía. «Sinfonía en gris

mayor» trae el recuerdo del mágico Theo, del exquisito Gautie y su «Symphonie en blanc mageur». En «Responso a Verlaine» prueba Darío su devoción y homenaje sentido por la muerte del *pauvre Lelian.*

La siguiente parte del volume, «Recreaciones arqueológicas», indica ya en su título, su contenido, ecos y maneras de otras épocas. Con ello demuestra Rubén Darío que para estar en la modernidad, o el modernismo, es necesario el conocimiento del pasado, el estudio de los clásicos y primitivos.

En «Friso» recurre al verso libre. En «El reino interior» está presente la influencia prerrafaelista de Dante Gabriel Rosetti. En «Decires, layes y canciones» se renuevan antiguas formas estróficas, con versos compuestos y arreglados a la manera de Johan de Duenyas, de Johan de Torres de Valtierra, de Santa Fe. En la serie de sonetos que lleva por título «Las ánforas de Epicuro» hay una exposición de ideas filosóficas. Otros poemas, reconocidos y ya comentados son «Ama tu ritmo» o «A los poetas risueños». «La hoja de oro» canta o llora la tristeza del otoño. «Marina» es una página o reflejo del vivir rubeniano. Puntualiza Darío que el soneto que aparece en otras ediciones con el título «Dafne», por equivocación, debe llevar el de «Syrin».

Termina Rubén Darío su comentario a *Prosas profanas* con estas palabras: «Y tal es este libro, que amo intensamente y con delicadeza, no tanto como obra propia, sino porque a su aparición se animó en nuestro continente toda una cordillera de poesía poblada de magníficos y jóvenes espíritus. Y nuestra alba se reflejó en el viejo solar». Hermosa valoración y broche para cerrar estas páginas.

Amancio Sabugo Abril



El cuento breve en Venezuela

I.

Al menos tres antologías de cuentos breves se han publicado en castellano en los últimos años. La primera, traducida del inglés, es *Ficción súbita* (subtitulada *Relatos ultracortos norteamericanos;* Anagrama, Barcelona, 1989). En la introducción, sus editores, Rober Shapard y James Thomas, dan la *short-short story* como un tipo de narración novedosa en Estados Unidos, floreciente en los ochenta y sobre el que la crítica apenas ha dicho nada aún. Las opiniones de diversos escritores, recogidas en las pp. 241-273, ofrecen algunos puntos de vista interesantes, que habría que integrar en un estudio detallado de la producción venezolana: afinidad con la poesía, aunque el «relato ultracorto» sea distinguible del poema en prosa —no dicen, sin embargo, en qué consistiría exactamente la distinción; imprescindible tensión, precisión, control absoluto del texto; frecuente sorpresa final; formalmente, puede ser variadísimo; como narrativa, es el formato más arriesgado y el que produce mayor número de fracasos; en su origen, tiene que ver con algunas características de nuestra época: falta de tiempo para leer, ritmo urgente de la vida urbana, saturación informativa que hace deseable lo mínimo y esencial.

Dos de los autores interrogados coinciden en un planteamiento muy sugestivo. Para Paul Theroux, el cuento breve «En la mayor parte de los casos contiene toda una novela» (p. 242); y, según Mark Strand, «Puede hacer en una sola página lo que una novela en doscientas» (p. 262). Esta potencialidad diegética sería un parámetro quizá definitivo —aunque no exento de subjetividad— para medir la calidad de los cuentos breves. No está de más recordar que el venezolano Gabriel Jiménez Emán viene a decir lo mismo en «La brevedad», uno de los textos de *Los 1.001 cuentos de 1 línea* (1981): «Me convenzo ahora de que la brevedad es una entelequia

cuando leo una línea y me parece más larga que mi propia vida, y cuando después leo una novela y me parece más breve que la muerte».

La extensión que otorgan al relato ultracorto los editores y muchos de los encuestados en *Ficción súbita* sería, sin embargo, desmesurada en el marco latinoamericano y en el específicamente venezolano, pues ellos admiten hasta las cinco páginas impresas, de 400 palabras cada una, o sea, un tope máximo de dos mil palabras —que abarcaría, por cierto, quizás el 90% de los cuentos publicados en Venezuela en los últimos decenios[1]—.

Más ajustadas resultan las dimensiones de los otros dos muestrarios: *Brevísima relación. Antología del microcuento hispanoamericano* (Editorial Mosquito Comunicaciones, Chile, 1990) de Juan Armando Epple y *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (Edición Fugaz, Madrid, 1990) de Antonio Fernández Ferrer. Ambos coinciden en señalar el espacio de una página como el límite de la producción breve (al igual que lo hacía la revista mexicana *El Cuento*), aunque Epple incluya textos que alcanzan, a veces, página y media y hasta dos páginas.

Tampoco en Venezuela hay un criterio definido respecto a la extensión del cuento breve, así como se han estudiado poquísimo su naturaleza y posibilidades. Considerando trabajos sueltos y bases de concursos, oscilaríamos entre las 200 palabras que propone Armando José Sequera y las dos cuartillas del premio respectivo de la I Bienal Nacional de Literatura «Mariano Picón Salas» de Mérida.

Lo que tenemos claro son sus orígenes. Si, a escala continental, se señala como iniciadores del cuento breve a autores como Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Virgilio Piñera, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Monsiváis, Edmundo Valadés, etc., en Venezuela su fundador indiscutido es el Alfredo Armas Alfonzo de *El osario de Dios* (1969): lo afirman Domingo Miliani y Sequera —este último agrega, como pionero, a Ramos Sucre—, en sus ponencias incluidas en *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo* (Casa Ramos Sucre-CONAC, Cumaná, 1987). De hecho, antes de *El osario de Dios* encontraríamos apenas un puñado —acaso una docena— de relatos de una o dos páginas en la narrativa venezolana del siglo XX, y para colmo varios de ellos pertenecen también a Armas Alfonzo, en libros como *Tramojo* (1953) y *La parada de Maimós* (1968). Es probable, además, que las características de los 158 textos breves que componen *El osario de Dios* (ocupando de dos líneas a dos páginas) hayan marcado igualmente a gran parte de la producción breve venezolana: lirismo, fantasía, humor, violencia, esterilización de un paisaje y una historia y, no menos, posibilidad de doble lectura: tanto cada cuento por separado como articulado en un conjunto que sería, casi, una «novela en fragmentos».

Subrayar la sugerencia dejada al paso por Sequera, es decir, considerar al Ramos Sucre de *La Torre de Timón*, *El cielo de esmalte* y *Las formas del*

[1] *Descartados los breves, los cuentos de la nueva narrativa venezolana tienen un promedio de 3-7 páginas de extensión. No creo que pasen de la veintena los que superan las 20 páginas; entre ellos: «un caso delicado» (del libro del mismo título, 1987) de Pablo Cormenzana, con 35 páginas* de texto; *«Contrafuerte»* (Mi nombre Rufo Galo, *1973), con 32 pp. y «Los recursos del limbro» (id. título, 1981), con 30, ambos de Ben Amí Fihman; «El cansancio de A.P. Frachazán»* (Luces, *1983), 31 pp., de Humberto Mata; «La muerte se mueve con la tierra encima» (id. título, 1972), 28 pp., de José Napoleón Oropeza; «Cuatro extremos de una soga» (id. título, 1980), 23 pp., de Armando José Sequera —valga el catálogo—. En tal sentido, un libro como* Con estos mis labios que te nombran *(1993), de Lidia Rebrij, es excepcional, pues la mayoría de sus cuentos alcanza las 22, 23, 24, 28 y hasta 38 páginas.*

fuego, pionero venezolano del cuento breve, brindaría también una perspectiva enriquecida para el abordaje de este formato. Quizá, por cierto, vaya siendo hora de volver a leer a Ramos Sucre al menos también como narrador, librándolo amistosamente del «secuestro» en que lo han tenido los poetas desde los años sesenta. En tal caso, en un centenar de textos de 1925 y 1929, extendiéndose de media página a dos páginas, hallaríamos: lenguaje densamente lírico; fantasía, violencia y crueldad; atmósferas oníricas; cierto hermetismo; múltiples referencias culturales recreadas con valor diegético; presencia de mujeres espectrales o alucinantes, en un erotismo asociado con frecuencia a la muerte; y, desde luego, el mismo carácter genéricamente limítrofe de su literatura, que si participa de lo poético y de lo narrativo, dejando prácticamente al lector en libertad para definirlo o degustarlo según su punto de vista, podría entenderse también a veces como ensayo-ficción.

En cualquier caso, la aparición de *El osario de Dios* pareció dar la señal de partida, en 1969, para un tipo de relato que —repito— era hasta entonces cuasi inexistente, si exceptuamos al fronterizo Ramos Sucre. Así, al año siguiente se multiplica de pronto la presencia de lo mínimo: casi todos los textos de *Rajatabla* de Luis Britto García; varios cuentos de *órdenes*[2] de José Balza y de *Imágenes y conductos* de Humberto Mata; seis minicuentos publicados por Ednodio Quintero en el «Papel literario» de *El Nacional* (3/8/70). Notemos que coinciden representantes de tres generaciones o promociones en este súbito asalto a la extrema concisión; notemos, además, que la inmediatez de sus ediciones descarta o relativiza bastante cualquier influencia de los unos sobre los otros y, en estos precisos casos, de Armas Alfonzo sobre los más jóvenes —no así, por cierto, de Ramos Sucre—.

Una coincidencia de muy otro tipo es la epocal, que me llevaría, a riesgo de parecer «sociologista», a preguntarme si se ha cerrado un ciclo —sociopolítico, cultural, literario— con la «pacificación» de las guerrillas, el aplastamiento de la renovación universitaria y las totalizaciones narrativas como *País portátil* (1969) de Adriano González León, abriéndose otro en que lo breve y lo fragmentario dominan a cambio de la imposibilidad de articular —o de inventar— un nuevo sentido o, si se quiere, un nuevo sueño.

II.

El fenómeno acaso más inconfundible propio del cuerpo de obras que nos ocupa sería la importancia cuantitativa del cuento breve, dándole a

[2] *Al menos uno de ellos, «Prescindiendo», se encontraba ya en* Ejercicios narrativos *(1967).*



dicha categoría funcional la extensión máxima de dos páginas impresas. En un primer desbrozamiento del campo, para poner de bulto ciertas magnitudes sorprendentes que quizás hagan de la nueva narrativa venezolana algo peculiar en el marco mundial, creo suficiente esta medición «a ojo», sin ignorar, desde luego, la variadísima cantidad de palabras que, según las editoriales y hasta las colecciones, contienen las páginas de nuestro libros de cuentos (oscilan, de hecho, entre las 190 y las 410 palabras, con una mayoría en torno a las 300 por página, considerando títulos de seis casas de edición).

Con este límite —insisto que funcional— de dos páginas máximo, tendríamos que de 124 libros de cuentos publicados de 1969 a 1994 por quienes consideramos componentes de la nueva narrativa venezolana (es decir, los autores nacidos de 1946 en adelante), 77 presentan por lo menos un texto breve; de estos 77, hay 32 en que la mitad como mínimo de sus relatos es breve; a su vez, en diez de dichos 32, todas las piezas son breves. Otra manera de verlo: 1.311 de los 2.204 cuentos no superan las dos páginas. (Y, si redujéramos la extensión a una página, la cifra de breves seguiría siendo considerable: desde luego, más de 600.)[3]

Ya sea uno de cada cuatro o de cada dos cuentos, ¿cómo explicar tal frecuencia? ¿Sería comprensible en el estricto dominio de la narrativa, una alternancia de las formas, quizá, que después de decenios de relatos predominantemente largos —que no lo eran— y «realistas» —sí lo eran—, vehicula mediante lo breve, libre en cuanto tal al carecer de una tradición reconocible, el vuelo de la imaginación, acudiendo a las variadas posibilidades de lo fantástico, y rechaza la «seriedad» anterior gracias a un abanico humorístico-absurdista? ¿Ayudaría darse cuenta de que la brevedad, en las mismas décadas de los setenta y los ochenta, invade en realidad otros dominios de la literatura, como la poesía, y de la cultura en general, si pensamos en el cine[4]. ¿Hay analogías operativas entre el cuento breve, el poema breve y el cortometraje?

Reflexionando sobre el poema breve, en un par de ocasiones lo he caracterizado como reacción al intento de totalización de la lírica precedente; como concentración individual ante la clausura de una época y la crisis de su correlato sociopolítico (la lucha armada); como búsqueda de datos elementales de la existencia (recogimiento cuya culminación daría paso a un potencial reinicio de la expansión); como triunfo parcial de la visualidad —y lo sensorial en su conjunto— sobre lo conceptual, postulando un nuevo equilibrio. En cuanto al cortometraje, su vigencia tuvo razones económicas pero también —como «cine urgente», «imperfecto» o «pobre»— políticas, sin olvidar su efectivo papel como «laboratorio de formas» y su relativa función de «escuela de largometraje». ¿Valdría algo de esto para el cuento breve?

[3] *En cambio, y aunque publiquen en estricto paralelismo con los jóvenes, los autores de la generación inmediata anterior no se han decantado en absoluto por el cuento breve, con poquísimas excepciones como Eduardo Liendo (*El cocodrilo rojo*, 1987) y Chevige Guayke (*Faltrikera y otros bolsillos*, 1980; *Difuntos en el espejo*, 1982).*

[4] *Me pregunto, dado mi conomiento irregular de ese campo, si el paralelismo pudiera alcanzar también al teatro «breve» —de piezas en un acto—.*



Salvo excepciones brillantes como la de Antonio López Ortega, sostenidamente fiel a lo mínimo, es un hecho que los breves se encuentran sobre todo al inicio de la trayectoria de muchos autores, a quienes luego veremos abordar extensiones mayores —o «normales»—, llegando a la noveleta y la novela. Ednodio Quintero resumiría por sí solo la evolución de gran parte de la joven narrativa, desde los minicuentos de *La muerte viaja a caballo* (1974), aumentando la cantidad de páginas de cada texto en sus posteriores libros de relatos y culminando con obras tan espléndidas como la novela corta *La bailarina de Kachgar* (1991) y la novela *La danza del jaguar* (1991).

También, generacionalmente, la salida en grupo de los jóvenes narradores, a lo largo de la década de los setenta, muestra una abundancia de cuentos breves, en libros como el ya mencionado *Imágenes y conductos* de Mata, *Descripción de un lugar* (1973) de Sael Ibáñez, *Los dientes de Raquel* (1973) de Gabriel Jiménez Emán, *Acarigua, escenario de espectros* (1976) de Alberto Jiménez Ure, *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta* (1977) de Armando José Sequera, *Andamiaje* (1977) de José Gregorio Bello Porras, *A la muerte le gusta jugar a los espejos* (1978) de Earle Herrera, *Cuando te vayas* (1978) de Edilio Peña, *Zona de tolerancia* (1978) de Benito Yrady, entre otros primeros títulos de sus respectivos autores.

Es posible, entonces, considerar el formato mínimo como, parcialmente, «ejercicio» o «escuela» para intentos de mayor extensión —aunque en su caso, obviamente, no existan las razones económicas ni políticas que pudieran mover a los cortometrajistas—, lo que no agotaría el interés ni la calidad intrínsecos de muchos textos de un «subgénero» que, por otra parte, varios de estos escritores —y una docena más— seguirán cultivando, alternadamente con extensiones mayores.

Poner en contacto el texto breve con la derrota de la lucha armada y la «pacificación» de finales de los sesenta invitaría a interpretarlo, también sólo en cierta medida, como una inmersión en lo fabuloso que algunos podrían calificar de «evasión», así como una primera respuesta generacional a la crisis de la narrativa «del compromiso» o «de la violencia», similar a la del poema breve frente a los cantos épicos y totalizantes de la promoción precedente, siempre que se hicieran varios señalamientos.

Uno de ellos: el mundo trazado por los breves no es en absoluto «tranquilizador», sino que podría ilustrar una especie de catálogo de pesadillas, de fisuras de la realidad por las que sus personajes se deslizan hacia abismos de vértigo; de aventuras —absurdas, grotescas, surrealizantes, de humor negro, etc.— francamente inquietantes, con un frecuente saldo de locura o de muerte.

Segundo: lo político, en su sentido inmediato, no ha desaparecido por completo. Para limitarnos a lo más obvio, recordemos que la utopía fantacientífica de *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta* es

«socialista» y ocurre tras el triunfo de una revolución; que los cuentos breves de *Cuando te vayas* son, en su mayoría, testimonios de la lucha armada y de la represión, de las movilizaciones populares en zonas marginales y de la militancia estudiantil; que los de *Zona de tolerancia* tematizan el mundo laboral petrolero, agrícola y pesquero del oriente del país, insistiendo en la prepotencia de las compañías y en las luchas sindicales, mientras su mezcla de tiempos hace coexistir piratas, conquistadores y negreros con secuaces gomecistas, policías y explotadores actuales, en una Tierra de Gracia cuya historia de cinco siglos resulta homogeneizada por la violencia.

Tercero: de hecho, lo que ha realizado el cuento breve —en paralelo al poema breve, una vez más, aunque sin privilegiar lo sensorial sobre lo conceptual— no es excluir temas o vivencias sino fragmentar el universo dramático, «especializando» cada texto en un sentido determinado. Así, sus «pequeñas historias» responderán al testimonio y la denuncia tanto como al registro de obsesiones, desdoblamientos, sueños; al recuerdo de infancia como a la ciencia-ficción; a la explotación de conflictos sentimentales como al humor y la parodia; a las angustias urbanas como a la metaliteratura y la experimentación. Si, contrastado con la producción anterior, tiene una carga muchísimo mayor de fantasía e ironía, enfrentado a los cuentos no-breves de la misma nueva narrativa, ofrecería un reflejo perfectamente especular.

En cuarto lugar, habría que aclarar que la vía de lo breve no fue, generacionalmente, la única, ni siquiera en esa primera salida grupal de los años setenta: valgan los ejemplos de Laura Antillano, José Napoleón Oropeza y Ben Amí Fihman, entre otros, ilustrando opciones igualmente variadas dentro del «realismo», el onirismo y la fantasía.

En cuanto a los ochenta y los noventa, y después de una verdadera «inflación» de libros de cuentos breves descartables al inicio de aquella década, con una cuota inaceptable de inercia, banalidad y hasta de «retórica» —paradójica en la estrechez del formato—, una nueva serie de autores se incorporaron a su cultivo, entregando títulos tan apreciables como *Confidencias del cartabón* (1981) y *Secuencias de un hilo perdido* (1982), ambos de Iliana Gómez Berbesí, *Visión memorable* (1987) de Miguel Gomes, *Edición de lujo* (1990) de Alberto Barrera, *Seres cotidianos* (1990) de Stefania Mosca, *Calendario* (1990) y *Naturalezas menores* (1991), los dos de López Ortega.

III.

Dos rasgos quedarían por destacar: el carácter limítrofe entre narración y poesía de buena parte de la producción mínima, que si «satura» con



dudoso lirismo las peores muestras, alcanza las mejores cotas de altísima calidad, como puede verse al menos desde *Textos de anatomía comparada* (1978) de Mariela Álvarez; y la eventual articulación de la serie de cuentos breves que, siendo cada uno autónomo, se enriquecen en su lectura como conjunto.

Respecto a lo primero: es posible que un margen de indefinición genérica persista en algunos casos, más allá de la «marca» editorial (colección que incluye el libro, texto de contraportada, etc.) o la declaración autoral; más allá, incluso, del —sutil— deslinde entre el mayor peso de «lo narrativo» o de «lo lírico», de la historia contada y la serie anecdótica o de la elaboración de lenguaje en términos metafóricos: al cabo, las etiquetaciones genéricas vienen haciendo agua desde hace algún tiempo. Por aquí, señalaría igualmente la presencia de apuntes reflexivos en el cuento breve —por ejemplo, en *Descripción de un lugar* y *Calendario*—, que lo flexibilizarían hacia el ensayo-ficción. Es probable que, en las dudas, la actitud del lector, la recepción de los textos «como cuentos» o «como poemas» sea definitiva.

En cuanto a la posibilidad de doble lectura, si funciona vagamente en libros unificados por su tono y su temática (por ejemplo, los de Iliana Gómez y Stefania Mosca), dando un paso más allá con el sistema de títulos repetidos, ecos intratextuales y dos cuentos sintéticos que representan dos finales posibles, como sucede en *Visión memorable*, o con la presencia de un mismo personaje o hablante que sostiene a todo lo largo una meditación sobre lo femenino, detallando la exploración del propio cuerpo hasta culminar en el inventario —y oferta— total, tal como se plasma en *Textos de anatomía comparada*, se realiza cabalmente en media docena de títulos en que los relatos se ordenan, además, haciendo avanzar la diégesis, desarrollando el drama, con un mismo protagonista o grupo de personajes.

Así, las 32 piezas de *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta*, de Sequera, remiten todas a ese escenario rural transformado por la ciencia-ficción, como una serie de escenas que registran diversos aspectos de la misma comunidad de astronautas. Por su parte, los 32 cuentos de *Cuando te vayas*, de Edilio Peña, ofrecen segmentos biográficos de un personaje que podemos acompañar desde la infancia en diversos lugares del oriente del país, junto a una familia signada por la violencia y la locura, pasando luego por la adolescencia, sus peripecias de hombre joven en Caracas, hasta terminar en un cuento que revierte sobre el conjunto: a punto de cumplir 25 años, quiere llevar al papel ese pasado doloroso. La misma explicitada escritura de lo que leemos unifica también los 64 cuentos de *Más allá de las ramblas* (1983), el siguiente libro de Peña, ya suficientemente cohesionado por su protagonista central y otros personajes

recurrentes, el espacio (Barcelona) y el tiempo (varios meses), además de que muchos de los textos remiten los unos a los otros de manera complementaria, incluso prolongando una misma secuencia, todo esto por encima de su diversidad formal (narración directa, diálogos, sueños, cartas, delirios, monólogos de voces anónimas, descripciones objetivistas, etc.).

Otros dos libros de indiscutible —y rica— doble lectura plantearían problemas específicos de adscripción genérica, que los llevarían quizá más allá de las fronteras del cuento breve. Los 40 textos de *Parálisis andante* (1988) de Juan Calzadilla Arreaza, ¿constituyen una novela fragmentaria —como afirma la solapa—, un conjunto de cuentos articulados o una mezcla de ambos? Y, a su vez, las 90 anotaciones fechadas del *Calendario* de López Ortega, que abarcan casi un año de observaciones, sensaciones, anécdotas siempre meditadas, ¿son un diario unitario, con su usual parcelación según los días, y por lo tanto un solo texto, o una serie de piezas relativamente autónomas, engarzadas adicionalmente gracias a la flexible cronología que permite la «ficción» del diario como género?

En cualquier caso, la potencialidad de articular una fábula global por encima de los cuentos breves entendidos además como «fragmentos», va al encuentro de libros de relatos no-breves que trabajan de forma similar[5], de *nouvelles* y novelas efectivamente fragmentarias que apelan al *collage* de textos y a la sucesión muy suelta de diversas escenas[6], y también al de numerosos poemarios de piezas breves que, escritos por autores de la misma franja de edad que los nuevos narradores e igualmente en las décadas de los setenta, ochenta y lo que va de los noventa, proponen un horizonte dramático común que cohesiona los distintos textos e incluso desarrollan una historia con el hablante como narrador o personaje[7]. Es posible que, de esta manera, tanto el cuento breve como el poema breve estén encontrando un modo peculiar de trascender lo fragmentario y de avanzar hacia nuevas totalizaciones de sentido.

IV.

Cabría preguntarse, para terminar esta aproximación, si, además de habernos ofrecido algunos de los mejores libros de la nueva narrativa venezolana, habría que agradecerle un aporte específico al cuento breve. Si tenemos en cuenta que el lector paga con su vida el tiempo dedicado a la lectura, siempre podríamos reconocer en la brevedad una particular discreción o humildad en términos existenciales, una verdadera elegancia «ecológica» en medio de tanto despilfarro —narrativo y no sólo narrativo.

[5] *Por ejemplo:* La bella época *(1969) de Laura Antillano,* Cartas de relación *(1982) de López Ortega,* Cerrícolas *(1987) de Ángel Gustavo Infante,* Procesos estacionarios *(1988) de José Luis Palacios,* Dragi sol *(1989) de Slavko Zupcic, etcétera.*

[6] Nouvelles *como* La invención del fuego *(1975) y* Texto de memoria para un corto sobre ella *(1978), ambas de Norbith Graterol, y novelas como* Las redes de siempre *(1976) y* Las hojas más ásperas *(1982), de Oropeza las dos,* Perfume de gardenia *(1982) de Laura Antillano,* Los andantes *(1982) de José Quintero Weir,* Los nuevos exilios *(1991) de Lourdes Sifontes,* Yo soy la rumba *(1992) de A. G. Infante, etc.*

[7] *Entre los poemarios, citaría:* Cuerpo *(Fundarte, Caracas, 1985) de María Auxiliadora Álvarez;* Hago la muerte *(Pen Club, Caracas, 1987) de Maritza Jiménez;* Luba *(Séptimo Sello, Maracaibo, 1988) de Jacqueline Goldberg;* Diario de una momia *(Séptimo Sello, Maracaibo, 1989) de Laura Cracco;* Poemas del escritor *(Fundarte, Caracas, 1989) de Yolanda Pantin;* Para borrar una niña *(Solar, Mérida, 1991) de Margarita Arribas y* Toledana *(Monte Ávila, Caracas, 1992) de Sonia Chocrón.*

Si consideramos, por otra parte, que su esencialidad diegética nos invita, en los mejores casos, a desarrollar personalmente su precioso núcleo dramático, veríamos también en el cuento breve una propuesta de responsabilidad y libertad, igualmente apreciable en los tiempos oscuros.

Julio Miranda

Bibliografía

MARIELA ÁLVAREZ: *Textos de anatomía comparada,* Fundarte, Caracas, 1978.
LAURA ANTILLANO: *La bella época,* Monte Ávila, Caracas, 1969.
— *Perfume de gardenia,* Seleven, Caracas, 1982.
ALFREDO ARMAS ALFONSO: *Tramojo,* Cromotip, Caracas, 1953.
— *La parada de Maimos,* Monte Ávila, Caracas, 1968.
— *El osario de Dios,* UDO, Cumaná, 1969.
JOSÉ BALZA: *Ejercicios narrativos,* UDO, Cunamá, 1967.
— *Órdenes,* Monte Ávila, Caracas, 1970.
ALBERTO BARRERA: *Edición de lujo,* Fundarte, Caracas, 1990.
JOSÉ GREGORIO BELLO PORRAS: *Andamiaje,* CELARG, Caracas, 1977.
LUIS BRITTO GARCÍA: *Rajatabla,* Bárbara, Caracas, 1970.
JUAN CALZADILLA ARREAZA: *Parálisis andante,* Fundarte, Caracas, 1988.
PABLO CORMENZANA: *Un caso delicado,* Monte Ávila, Caracas, 1987.
BEN AMÍ FIHMAN: *Mi nombre Rufo Galo,* Monte Ávila, Caracas, 1973.
— *Los recursos del limbo,* Monte Ávila, Caracas, 1981.
MIGUEL GOMES: *Visión memorable,* Fundarte, Caracas, 1988.
ILIANA GÓMEZ BERBESÍ: *Confidencias del cartabón,* Fundarte, Caracas, 1981.
— *Secuencias de un hilo perdido,* UDO, Cumaná, 1982.
ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN: *País portátil,* Seix Barral, Barcelona, 1969.
NORBITH GRATEROL: *La invención del fuego,* Monte Ávila, Caracas, 1975.
— *Texto de memoria para un corto sobre ella,* Monte Ávila, Caracas, 1978.
CHEVIGE GUAYKE: *Faltrikera y otros bolsillos,* Equinoccio, Caracas, 1980.
— *Difuntos en el espejo,* Fundarte, Caracas, 1982.
EARLE HERRERA: *A la muerte le gusta jugar a los espejos,* CELARG, Caracas, 1978.
SAEL IBÁÑEZ: *Descripción de un lugar,* UCV, Caracas, 1975.
ÁNGEL GUSTAVO INFANTE: *Cerrícolas,* Fundarte, Caracas, 1987.
— *Yo soy la rumba,* Grijalbo, Caracas, 1992.
GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN: *Los dientes de Raquel,* La Draga y el Dragón, Mérida, 1973.
— *Los 1.001 cuentos de 1 línea,* Fundarte, Caracas, 1981.
ALBERTO JIMÉNEZ URE: *Acarigua, escenario de espectros,* Punto de Fuga, Mérida, 1976.
EDUARDO LIENDO: *El cocodrilo rojo,* Seleven, Caracas, 1987.
ANTONIO LÓPEZ ORTEGA: *Cartas de relación,* Fundarte, Caracas, 1982.
— *Calendario,* Monte Ávila, Caracas, 1990.
— *Naturalezas menores,* Alfadil, Caracas, 1991.
HUMBERTO MATA: *Imágenes y conductos,* Monte Ávila, Caracas, 1970.
— *Luces,* Monte Ávila, Caracas, 1981.
STEFANIA MOSCA: *Seres cotidianos,* Fundarte, Caracas, 1990.

JOSÉ NAPOLEÓN OROPEZA: *La muerte se mueve con la tierra encima,* Monte Ávila, Caracas, 1972.
— *Las redes de siempre,* Monte Ávila, Caracas, 1976.
— *Las hojas más ásperas,* Monte Ávila, Caracas, 1982.
JOSÉ LUIS PALACIOS: *Procesos estacionarios,* Fundarte, Caracas, 1988.
EDILIO PEÑA: *Cuando te vayas,* Monte Ávila, Caracas, 1978.
— *Más allá de las ramblas,* Monte Ávila, Caracas, 1983.
EDNODIO QUINTERO: *La muerte viaja a caballo,* La Draga y el Dragón, Mérida, 1974.
— *La bailarina de Kachgar,* Solar, Mérida, 1991.
— *La danza del jaguar,* Monte Ávila, Caracas, 1991.
JOSÉ QUINTERO WEIR: *Los andantes,* Fundarte, Caracas, 1982.
LIDIA REBRIJ: *Con estos mis ojos que te nombran,* Planeta, Bogotá, 1993.
ARMANDO JOSÉ SEQUERA: *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta,* CELARG, Caracas, 1977.
— *Cuatro extremos de una soga,* Monte Ávila, Caracas, 1980.
LOURDES SIFONTES: *Los nuevos exilios,* Planeta, Caracas, 1991.
BENITO YRADY: *Zona de tolerancia,* ULA, Mérida, 1978.
SLAVKO ZUPCIC: *Dragi sol,* Fundarte, Caracas,



Joaquín V. González y los españoles en la Argentina

El problema de la asimilación del inmigrante*

Introducción

Durante los años próximos al Centenario de la Revolución de Mayo, la relación entre Joaquín V. González y los españoles en la Argentina alcanza su mayor significación.

El 24 de marzo de 1906, nuestro autor es designado miembro de la Real Academia Española de la Lengua. Por entonces es miembro de la Junta Consultiva de la Asociación Patriótica Española, a lo que debe sumarse su asistencia frecuente a las distintas reuniones organizadas por la Asociación Española de Socorros Mutuos, datos que expresan sus estrechos contactos con dicha comunidad.

Acotemos las expectativas que puede sugerir el título de este trabajo: nuestro interés se centra en uno de los temas que la inmigración plantea, la asimilación del extranjero. Intentaremos abordar la problemática desde los ámbitos en que se inscribe, las reuniones en los distintos centros de la colectividad española, el Senado de la Nación y la presentación al país del historiador español Rafael Altamira, realizada por González en la Universidad Nacional de La Plata[1].

¿Existe una política de asimilación del inmigrante en Joaquín V. González? Este es el interrogante que provoca nuestro análisis. También se intentará rastrear alguna característica particular de la temática en cuestión.

* *Monografía presentada en el seminario que profesó el Dr. Ezequiel de Olaso sobre* La Tradición Ilustrada en la Filosofía Hispánica *en la Sección Cultural de la Embajada de España en la Argentina. Abril-Julio de 1990.*

[1] *Vicente Blasco Ibáñez y Adolfo Posada, visitantes españoles en 1909 y 1910 respectivamente, se mencionarán en la medida en que sea preciso a los fines de este trabajo. Ambos tuvieron como interlocutor en nuestro país a González. Al igual que el tema educativo, importante factor de asimilación, merecería un estudio particular, entre otros, el problema de la lengua.*

Su intensa labor como escritor es el fruto de un «hombre consagrado a la acción»[2]. Senador nacional por su provincia —La Rioja— en 1907 y desde 1906 Presidente de la Universidad Nacional de La Plata[3], Joaquín V. González es un conservador reformista[4], ubicado entre aquellos hombres de la élite gobernante que advierten que la situación ha cambiado y que con ello deben modificarse también las estrategias de lucha. Notas progresistas como el proyecto del Código Nacional del Trabajo —frustrado en el Congreso—, la reforma electoral de 1902, impuesta, después de largos debates, entre otras, parecen confirmarlo.

Así, el festejo de los cien años que nos separan de Mayo, es decir, de nuestra ruptura con España, abren en el presente, con la inmigración masiva, nuevos problemas que el político reformista debe enfrentar.

El problema

Los años de la Argentina finisecular y de la primera década del siglo XX abren un abanico de nuevos problemas con relación a los inmigrantes europeos en el país. Uno de los principales es el de la llamada asimilación del inmigrante.

La imagen que González sostiene se apoya en una visión optimista de la oleada inmigratoria, entendida como un agente seguro de progreso, tanto económico como político. Por ello, no encuentra razones que impidan su integración en la vida nacional.

[2] *Pro, Diego F., «Joaquín V. González», en* Anuario de Historia del Pensamiento Argentino de Cuyo, *Mendoza, 1965, pág. 79. Al respecto podemos decir que esta opinión está respaldada por los veinticinco tomos en formato mayor que reúnen sus obras completas. Los 152 títulos que las componen fueron agrupados por nuestro autor en tres secciones: jurídicas y políticas, de educación y literarias. Publicó sin interrupciones durante toda su vida.*

[3] *Ejerció las funciones políticas más heterogéneas. Fue Diputado Nacional y Gobernador de su provincia durante las últimas décadas del siglo XIX. Ministro del Interior desde 1901, en 1902 ocupa interinamente el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, desde enero hasta abril. El 8 de mayo fallece el Ministro de Relaciones Exteriores, González lo reemplaza como interino desde el 9 de mayo hasta el 11 de agosto y desde el 20 de julio de 1903 hasta el 9 de septiembre de ese año. Durante el primer interinato interviene en el arreglo de la paz con Chile, en los llamados Pactos de Mayo. En octubre de 1904 es designado Ministro de Educación, fundando la Universidad Nacional de La Plata en 1905.*

[4] *En 1912 Adolfo Posada describe esa actitud reformista en González: «Cuántas veces, visitando la Penitenciaría de Buenos Aires u otras instituciones o conversando sobre escuelas, régimen de enseñanza..., se me decía: 'eso lo hizo el doctor González...!' Y un español muy argentinizado, sin dejar de ser español, me advertía con entusiasmo, con el entusiasmo que todos los españoles de allá sienten por el Senador de La Rioja: 'Usted no pregunte: donde vea una buena iniciativa, un rastro hondo de cultura, es que ha pasado, de cerca o de lejos, el doctor'». Posada, Adolfo, en González, Joaquín V.,* Hombre e ideas Educadores, Obras Completas, *edición ordenadas por el Congreso de La Nación Argentina, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1935, vol. XV, pág. 230.*

El 15 de mayo de 1907, los españoles en Buenos Aires le ofrecen un banquete en el Club Español. En su discurso, González expresa con sinceridad sus convicciones. A su juicio los inmigrantes

> ...escriben, discuten, predican, labran la tierra y ejercen sus industrias, como nosotros, y por tal modo, han llegado a formar una entidad colectiva de primera importancia, en el orden de los que dan a la Nación su volumen político y económico... dotada de las mismas cualidades que la población nativa, es, en suma, un acrecimiento efectivo de ésta, aunque en el orden político, no realice actos de tal naturaleza. La asimilación es tan completa, que apenas puede mantenerse la ficción legal de las distintas ciudadanías[5].

La Argentina del Centenario se percibe como una nación que, sobre todo, había modificado su sociedad, no solamente debido a sus bruscas transformaciones demográficas, en el mundo rural y en el mundo urbano, sino también por la participación activa que en ella tenían los inmigrantes. Hacia 1914, más del 60% de los comerciantes e industriales era extranjero y también un tercio de los propietarios rurales[6].

La importancia atribuida por nuestro autor a la colectividad española, explica sólo en parte el desarrollo de la influencia social y económica de los españoles en la Argentina. En una carta dirigida al señor Presidente de la Asociación Patriótica Española, don Rafael Aranda, el 4 de diciembre de 1906, puede afirmar:

> ... el vivo interés con que he asistido y asisto al desarrollo de la Asociación Patriótica Española, a la cual deseo, como el coronamiento y normalización de sus esfuerzos verla transformada en algo como un Senado superior de los intereses sociales de la colectividad, y de los más restringidos de todas las sociedades de fines semejantes, dispersas en casi todos los pueblos de la República, de manera tal, que tuviesen en su seno término y remedio, como en alta corte arbitral, esas divergencias y conflictos que de tiempo en tiempo suelen amenazar y trabar la inapreciable paz en que deben vivir y crecer, y cultivar afectos más fundamentales, de manera que su influencia social y económica en el país pudiese ser aún mayor, que en el presente[7].

Pero ¿existen dos países? Para González, el país parece escindirse en uno en el que dominan los nativos que pueden participar electoralmente; a ese país político se opone otro económico donde residen los extranjeros. Para que ese país artificial desaparezca los inmigrantes deben ser nacionalizados. El orden político ligado, entre otros males, al fraude, limita seriamente la aspiración de nuestro autor.

Para una mejor visión nos apoyaremos en las sugestivas palabras de Natalio Botana: «...una sociedad poco permeable a la internacionalización de nuevas pautas políticas, con una población extranjera que, radicada en Buenos Aires y el Litoral, alcanzaba el 50% y el 70%, en cuanto a sexo y edad... era significativo para la esfera política porque se trataba de adultos

[5] *González, J.V.,* La Argentina y sus amigos, *en* o.c., op. cit., *v. IX, pág. 203.*

[6] *La población se duplicó en 20 años: de 3.956.060 habitantes en 1895 a los 7.888.237 de 1914, en Cortés Conde, R. y Gallo, E.,* La formación de la Argentina moderna, *Buenos Aires, Paidós, 1973, pág. 34. A ello deben sumarse cambios notables en áreas sembrada, inversiones, alfabetismo, exportaciones, indicadores que sólo dan una idea de la situación, como por ejemplo la red ferroviaria que aumentó en 30 años más de diez veces.*

[7] *González, J.V.,* La Argentina y sus amigos, *op. cit., pág. 392.*

mayores de 20 años. A ello se sumaba la marginalidad política: el extranjero era rechazado por el sistema político, las maquinarias partidarias apenas lo movilizaban y, como consecuencia de ello, el inmigrante se asimilaba a la actividad socioeconómica, pero permanecía fiel a su nacionalidad de origen. En 1914, el total de naturalizados apenas alcanzaba el 1,4%...»[8].

¿Qué propone González para ligar, de algún modo, a los inmigrantes a esa sociedad que eligieron para vivir y que han transformado en el transcurso ya de varias décadas desde sus cimientos?

La respuesta

González tiene la convicción de que se deben crear condiciones que puedan provocar en los inmigrantes unos sentimientos de pertenencia o de adhesión a la sociedad. Encuentra su base sólida en procura de ello en la concesión de la propiedad de la tierra.

En la sesión del 1° de diciembre de 1908 al informar el proyecto de ley que acuerda a la Comisión Española del Centenario Argentino, la venia y sitio para erigir un monumento a la República Argentina, puede argumentar al respecto que:

> ...un país como el nuestro de inmensos territorios y fertilísimas regiones, donde se ofrece la tierra en propiedad al inmigrante o poblador, para alzar en él su hogar definitivo debe forzosamente asimilar, absorber al extranjero, ya que es ley de la vida la adherencia del hombre al suelo que lo sustenta[9].

Nuestro autor advierte que aquellas promesas de facilitar la tierra al extranjero aún quedan pendientes; en la legislación agraria ubica sus críticas:

> ...es la legislación agraria Argentina la que tiene que ofrecer al inmigrante la base firme para su asimilación, por la propiedad perfecta y absoluta, que es lo único que liga al hombre para siempre al suelo que cultiva, aunque no haya nacido en él[10].

Facilitar la tierra al inmigrante, procurar que adopte la ciudadanía[11], dos datos que la realidad contradice, son para González instrumentos precisos para lograr la asimilación del extranjero:

> ...creo, pues, que responde a un sentimiento unánime en la masa extranjera residente en nuestro país que, sin la menor pretensión de afectar en lo mínimo la integridad más pura de nuestra soberanía aspira a mayores garantías, ya en lo relativo a la adquisición de la tierra ya en lo referente al ejercicio de la vida política.[12]

González espera que a la integración social, aún con las críticas señaladas, que la libertad civil sostiene, se una la integración política. Con la

[8] *Botana, Natalio, «La reforma política de 1912» en autores varios,* El régimen oligárquico, *Buenos Aires, Amorrortu, 1975, pág. 283.*
[9] *González, J.V.,* La Argentina y sus amigos, op. cit., *pág. 192.*
[10] Ibidem, *pág. 192.*
[11] *Al respecto, es recurrente en nuestro autor la definición de las nociones de nacionalidad y ciudadanía, que estaban reñidas con concepciones tradicionales: «La fuerza que adhiere al hombre al suelo nativo, es anterior y posterior al período de una vida humana, luego, es imperecedera, el precepto obligatorio que crea la nueva ciudadanía deriva de una creación política y artificial, dura tanto como la voluntad legislativa o el espíritu de obediencia y sumisión del sujeto, luego, la nacionalidad es inmutable y la ciudadanía es transitoria, y así las diferencias y adopciones sucesivas de ciudadanía, no deberían en caso alguno disolver la nacionalidad». Estas expresiones fueron dichas en el Club Español,* Ibidem, *págs. 204-205, lo mismo dijo en el Senado en la sesión ya apuntada,* Ibidem, *pág. 191.*
[12] Ibidem, *pág. 193.*

reforma en pleno debate desde principios de siglo, supone que su concreción sólo será cuestión de tiempo.

No obstante, la multiplicidad étnica, se le revela como algo tan complejo, que necesitará de otros instrumentos para mitigar su dispersión.

La historia

Hacia 1910, precisamente el 25 de mayo, González publica *El Juicio del Siglo o Cien años de Historia Argentina*, para el diario *La Nación* de Buenos Aires. Sin duda, los festejos por el Centenario patrio pero también el clima conflictivo del momento[13], hacían necesaria una mirada hacia atrás; ya en 1909, con el arribo al país del historiador Rafael Altamira pudo analizar los problemas que la historia planteaba.

Los escritos históricos producidos le revelan, por un lado, un afán de «relatos heroicos de guerras nacionales y civiles y un prurito de exaltación propia» y a veces también crónicas dominadas por una «tendencia chauvinista», pero esto no ha pasado de «esferas secundarias». Lo que ha predominado es un «elevado espíritu de análisis y propio criticismo, que es y será en adelante más provechoso para el propio gobierno», idea que puede apoyar en la labor histórica del general Mitre y de Vicente F. López, el primero sustentado por el «basamento indestructible de la documentación» y el segundo sobre un «sistema de examen y de críticas comparativas»[14].

González atesora un dato de esta tarea, la historia como un relato crítico de la clase gobernante, donde actores y autores pertenecen al mismo sector social dominante[15].

Un «análisis desapasionado y objetivo del pasado», como advierte en nuestro autor José Luis Romero, que se coloque por encima de cualquier actitud tendenciosa, puede ofrecer una vía para interpretar los nuevos tiempos; por eso aspira a una historia científica[16]:

[13] *La Ley de Residencia de 1902 y la ley de Defensa Social de 1910, por las cuales se podía expulsar a los agitadores extranjeros y con la segunda también a nativos. El estado de sitio se había aplicado en cinco oportunidades desde 1901. A lo que deben sumarse el abstencionismo y las reiteradas conspiraciones del Partido Radical, el predominio en los sindicatos de los anarquistas con su táctica de acción directa, y las continuas huelgas. Esto da una imagen del clima conflictivo de que hablamos.*

[14] *«La historia no era otra cosa que una narración de sucesos destinados a corroborar las fórmulas preestablecidas, de escuelas y sistemas o doctrinas idealistas, a las cuales los acontecimientos de la vida humana debían amoldarse y tras cuyo prisma únicamente debía verlos la posteridad». González, J.V.,* Hombres e Ideas Educadores, *op. cit., pág. 394.*

[15] *«El primer pensamiento que debía ocurrir a quien se propusiese realizar con motivo del centésimo aniversario de la Nación, una explicación de su vida y su labor en ese período, era, sin duda, el de una síntesis crítica de su historia, algo de lo que pudiera llamarse el juicio del siglo», en González, J.V.,* El juicio del siglo, *en O.C.,* op. cit., *v. XXI, pág. 13.*

[16] *Romero, J.L.,* El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX, *Buenos Aires, Solar, 1983, pág. 73. A nuestro autor podemos*

...ensayar la deducción de las leyes constantes y periódicas radicadas ya sea en los caracteres étnicos y territoriales invariables ya en las propias enseñanzas del pasado más remoto, ya por fin, en la sistematización de las ideas, principios o teorías expuestas por los escritores de la época, en todas las direcciones en que la masa nacional se ha agitado, ha evolucionado o ha marchado con rumbos más o menos conscientes...[17]

¿Cuál es, entonces, el hilo que une nuestro pasado colonial con el presente? La revalorización del pasado colonial se alimenta del hecho, fundamental para González, del reemplazo de una raza por otra. Esta idea tiene su nexo fuerte con el contemporáneo arribo de los inmigrantes.

Si esa revalorización facilita la constitución de una «nueva raza», el aporte extranjero reciente, manteniendo esa idea permanente, garantiza nuestro futuro en el contexto civilizador que ese grupo social ofrece[18], la inmigración

...que data de más de cuarenta años, ha marcado su evolución en el carácter de la sociabilidad argentina, dejando ver en ella signos evidentes de la transformación étnica específica, que surge de este estado general de primera amalgama llamada cosmopolitivismo, para consumarse en la fusión atómica y esencial de la cual surgirá una variante progresiva del tipo originario que constituye el legado de la civilización colonial[19].

La revalorización del pasado colonial, los españoles y los demás inmigrantes recién venidos como agentes de progreso, encuentran en la raza, la ley constante, que une sólidamente el pasado con el presente, idea que señala bien Darío Roldán[20].

¿Pero qué función le asigna Joaquín V. González al relato histórico en el problema de la asimilación del inmigrante?

En ese sentido, en el discurso que pronuncia en el acto de inauguración del «Curso de Metodología de la Historia» del profesor Rafael Altamira, en el aula de honor de la Universidad Nacional de La Plata, el 12 de julio de 1909, puede decir:

incluirlo dentro del horizonte positivista de la época; desde esa perspectiva se puede decir que: «...los intentos positivistas para establecer el sentido de nuestra nacionalidad ofrecen aspectos disímiles y hasta antagónicos aunque normalmente coincidían en la necesidad de dirigirse al pasado para establecer nuestras claves psicológicas y espirituales», en Biagini, Hugo, Filosofía Americana e Identidad, *Buenos Aires, Eudeba, 1989, pág. 116.*

[17] *González, J.V.,* El juicio del siglo, op. cit., *pág. 15.*

[18] *La idea de la superioridad de la raza blanca es una posición clara en González: «Extinguido el indio por la guerra, la servidumbre y la inadaptabilidad a la vida civilizada, desaparece para la República el peligro regresivo de la mezcla de su sangre seleccionada y pura de la raza europea, base de nuestra etnia social y nacional», en* Ibidem, *pág. 174. En un valioso trabajo sobre el impacto de la inmigración en la literatura argentina, Gladys Onega analiza la cambiante opinión de González en cuanto al indio y al blanco, tomando para ello,* Mis Montañas *(1893) y* El Juicio del Siglo *(1910). Véanse:* La inmigración en la Literatura Argentina (1880-1910), *Rosario, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, Cuadernos del Instituto de Letras, 1965.*

[19] *González, J.V.,* El Juicio del Siglo, op. cit., *pág. 183.*

[20] *Roldán, Darío,* De la certeza a la incertidumbre. El periplo de un liberal consecuente: Joaquín V. González (1910-1920), *Buenos Aires, CEDES/5, 1988, pág. 7.*

La creación de una enseñanza que no existe, en una República que cumple un siglo de vida personal después de tres siglos de vida gestatoria, y cuando tiene tanto vacío que llenar, tanto error que corregir, tanto extravío que rectificar en los conceptos de sí misma, en su educación política. La realización en la vida de un pueblo, del espíritu histórico con su unidad y continuidad de unas generaciones en otras, puede permitirnos ofrecer a nuestros contemporáneos ejemplos de conciencia nacional homogénea y asimiladora, como un grande imperio contemporáneo se adhiere y funde en su alma las más lejanas y diversas razas desemejantes...[21].

Para los nuevos habitantes de orígenes tan diversos se trata de construir y difundir una identidad, única, común. Es decir, que puedan reconocer ese pasado como propio y compartido.

A modo de conclusión

¿Podemos señalar algún rasgo particular que defina la actitud de González frente a los distintos aspectos de esta problemática?

Un rasgo que parece visible en nuestro autor, es el denuncialista o fiscalizador de aquellas promesas que habían partido en la segunda mitad del siglo XIX de la clase gobernante, diseñadora de una sociedad que los tiene como pilotos de la acción política que la hizo posible, y que González, seguro continuador, no ve cristalizadas.

Es expresión de ese denuncialismo la crítica a la legislación agraria que no cumplía con la promesa de facilitar la tierra al inmigrante. También lo son sus serias dudas, frente a esa república sin ciudadanos que se resiste a ofrecer al extranjero su ejercicio en la vida política.

En cuanto a la política de asimilación del inmigrante, González la juzga posible si se logra ligar a los extranjeros, de alguna manera, por un lado, al régimen político que se pretende reformar, y por otro, a la sociedad que ellos han elegido para vivir. Manifestación de esto es la oferta al inmigrante de la propiedad privada de la tierra que la legislación agraria desmiente en los hechos, así como la pretendida incorporación de los extranjeros a la vida política.

Por otra parte, espera ampliar este tipo de adhesión inculcando sentimientos de pertenencia a través de la imposición de una tradición común, encontrando en el relato histórico, un punto seguro de apoyo.

La primera década del siglo lo tiene a nuestro autor como testigo de los cambios inesperados que la modernización arrastra, el optimismo reinante pero, principalmente, el seguro dominio de la situación posibilita que, por una parte, haga públicas sus reservas como miembro lúcido de la clase gobernante[22], por otro lado, respalda la voluntad de cambiar para permanecer como los legítimos «conductores naturales».

[21] *González, J.V.*, Política Espiritual, *en* O.C., op. cit., v. XV, pág. 125.

[22] *«...ocurre pensar que lo que aquí se necesita, no es una constitución más explícita, ni más detallada, ni más moral, sino una política gubernamental más discreta, más inteligente, más experimentada, más alta, más culta, más intensa, más provisoria, y más valiente que la que ha presidido hasta ahora las relaciones con las masas extranjeras, que a oleadas llegan a nuestra tierra, trayendo la inmensa fuerza de progreso y cultura», en González, J.V.*, Hombres e Ideas Educadores, op. cit., *pág. 320.*

¿Acaso los errores que marca Joaquín V. González en la política oligárquica, no dan señales, anticipadamente, de nuevos rumbos que entonces parecían, incluso en él, impensados?

Fabián Herrero





Mas allá de las palabras: Gonzalo Rojas

I. Espacios y tiempos

El viernes pasado en Santiago presencié un espectáculo que cambió fundamentalmente lo que yo pensaba decirles ahora a ustedes. El profesor Juan Gabriel Araya inició una serie de tres ponencias sobre Gonzalo Rojas, que culminaron en una breve intervención y lectura de algunos poemas por el poeta mismo. Rojas, «desvalido de riñones», pero no de alma, provocó un efecto en el público que yo nunca antes había presenciado. Más de la mitad de los concurrentes eran estudiantes universitarios, y uno que otro liceano. El resto eran profesores venidos de todas partes del mundo a un congreso de literatura hispanoamericana. Muchos de esos estudiantes habían ya asistido a varias sesiones, y me daba la impresión de que se empezaban a aburrir. Los noté con frío, y muchos de ellos, a la una de la tarde, parecían más preparados para almorzar que para escuchar poesía. A las dos de la tarde, después de que los tres profesores ocuparon enteramente los veinte minutos asignados, la voz de Gonzalo Rojas irrumpió. Los rostros serios se transformaron en rostros atentos, fascinados. Tuve la certeza de que no esperaban algo así. Estaban sorprendidos de que de pronto la poesía fuera algo REAL.

Entonces recordé mis experiencias por aquella década de los 50 en que conocí a Gonzalo Rojas. Y confirmé una idea que he tenido por años: su poesía debe ser vivida como un *happening*, un suceso, una vibración imaginaria que necesita tanto de la presencia del autor como del lector. Así se realiza. Podemos pasarnos horas, días, años, en estudios formales de su poesía, alcanzando quizás una mejor captación de su valor y sentido intrínsecos. Pero la magia se da como un fenómeno de felicidad comunicativa.

1) Primero, Rojas parte de la convicción de que su público es de poetas, aunque jamás hayan escrito. A través de un acto de fe nunca ironizado, el poeta cree en quienes lo escuchan y, por ello, los transforma, eleva, y en cierto modo, redime. El que estaba pocos minutos antes hundido en aparente aburrimiento, embozado en su bufanda, esperando con ojos inciertos y vacíos, un poco anonadado por los profesores, de pronto se transfiguraba. No haré comparaciones ni tampoco hablaré de «carisma», porque es algo diferente, especial, que me recuerda la experiencia de «oír cantar». Hablaré de extraordinaria fe y amor por el destinatario. El poeta invita al público a compartir emoción, y es correspondido. De un amontonamiento de cuerpos reunidos en algo incierto como la recitación, la concurrencia se transforma en cuerpo vibrante, en plena comunión. Creo interpretar la reacción general como la de quien dice: «Y bueno, esto de la poesía resulta al fin algo real, que existe». Es como una experiencia de salvación, de salud emocional.

2) Segundo, el público podía sentir claramente su importancia vital para el cumplimiento feliz de la comunicación poética. No era una simple lectura de textos cuyo valor y calor sólo podían ser percibidos en la soledad, como generalmente ocurre, sino «una voz, única voz», continua, de largo respiro, donde la poesía cabía anchurosa y radiante. Poesía en acto. Poesía allí mismo, entre él y ellos. Poesía de verdad.

De este modo, el efecto de salud o salvación era mutuo. La persona ahogada de aflicción y que temí caería desmayada cuando el poeta leyó un poema dedicado a la muerte de Eduardo Anguita, debe haber entendido esa vieja palabra «catarsis»: vivir el dolor para purgarlo. El poeta debe haber sentido que su afán tenía realidad. Esta transfiguración me evocó el momento en que nace el amor: desde la cotidianeidad, los extremos vacíos se encienden y todo adquiere valor y sentido.

Dos experiencias recordé: un recital de un grupo literario liceano, del cual yo formé parte, en 1954. Gonzalo Rojas, joven profesor de 37 años de la Universidad de Concepción, nos hizo el honor de asistir. Escuchó atento nuestras imberbes producciones artísticas, y al final nos felicitó... y se fue. No pasó nada más. Pero quedamos con la misma sensación: lo que hacíamos había adquirido existencia.

La segunda fue en la universidad. En la primera clase que dictó, nos asignó una lista de libros que deberíamos empezar a estudiar para la clase siguiente. Yo, ansioso de saber y, además, de impresionarlo, conseguí dos de estos libros y los leí completos. En la segunda clase, ya no hizo mención de los libros, hasta que resultó evidente que se había olvidado para siempre de la tarea. En cambio, leyó y comentó su poema «Al silencio». Pese a la perplejidad y decepción inicial, ésta es una de las muchas clases

suyas que recuerdo. Lo más alentador fue su confianza para considerarnos dignos de escuchar su poesía y de compartir sus confidencias. Los treinta estudiantes nos sentimos admitidos, aceptados en un círculo excepcional: el que crea la palabra. Nunca hubo ironía en esto. Nos transmitía gusto estético. Poseía algo que pocos profesores de literatura poseen: saber qué es poesía y qué no.

Hasta cierta experiencia negativa resulta aleccionadora. Gonzalo Rojas presidió en 1955 un jurado que me otorgó un primer premio por unos poemas que ya no existen. Entre otras cosas, había que leer los poemas en pleno Teatro Concepción (el de entonces) en un acto gigantesco. No me atreví y le pedí a un compañero mayor y más experimentado que lo hiciera. Gonzalo Rojas, que, además de seleccionarlos, había sido halagador en sus comentarios, le dijo a este generoso compañero mío, después de terminada la lectura: «¡Qué haces tú leyendo esos poemas!» Me costó mucho decidirme a encarar al poeta. Por fin le pedí explicaciones. Esto es más o menos lo que él me dijo, entre herido y molesto: «Hombre, es que en tí esos versos son frescos, originales, con rica imaginación, pero él ya es un viejo, viene amargado de Santiago: en él suenan falsos». Pasaron años antes de que yo entendiera algo que ahora me es evidente. La poesía la tenemos todos. La tiene el viento, el silencio sobre la bahía de Valparaíso; la tienen las voces de la naturaleza y las del hombre. En algunas se va afinando en la forma acendrada de un suspiro, un verso o un discurso avasallador. Es cuestión de espacios y tiempos, momentos y lugares precisos: vale tanto una chicha de Palavecino como un Chateneuf-du-Pape en un *restaurant* de Avignon. Poco a poco se van entendiendo mejor esos «injustos» poemas contra los profesores, especialmente aquel contra nuestro primer estructuralista chileno, Félix Martínez Bonati, ahora eminente profesor en la Universidad de Columbia. Nuestro maestro de teoría literaria despreciaba de todo corazón a todos los profesionales de la crítica, de los que se suele decir que prefieren la teoría literaria a la literatura. Más de alguna vez nos pareció negativa esta arrogancia y hubiéramos deseado un profesor a la moda. Pero para eso había otros a quienes podíamos seguir en el Departamento de Filosofía o los profesores del Pedagógico que hacían clases en las Escuelas de Verano que el mismo Rojas organizaba.

II. Proxemia y tono

Hay un proceso de imaginación lírica que veo comenzar con los albores de la modernidad: Julián del Casal, el José Martí de los *Versos libres*, Rubén Darío, Eguren, y que parece radicalizarse entre los posmodernos,

por ejemplo, José Emilio Pacheco, José Luis Vega, Oscar Hahn, Gonzalo Millán, Néstor Perlongher, Tomás Harris, Maira Santos.

Me limitaré a tres puntos: el elemento proxémico, la invención del destinatario y el predominio de la literalidad.

Todos estos puntos inciden en enfatizar aquello de lo cual estoy convencido. Para entender, vivir y apreciar la poesía de Rojas, importan menos los elementos semánticos del texto que lo que considero su característica más notable: la fundación de un tono (tanto en la recitación como en la publicación) y la incorporación del interlocutor al texto mismo (casi una creación). A diferencia de Huidobro y otros, Rojas no trata de crear mundos, sino que nos arrastra en un torbellino de palabras anterior a cualquier objeto definitivo. Es, para mí, el de Rojas un vanguardismo más radical que el de los primeros vanguardistas, incluso que los de Rokha y Vallejo (a los cuales continúa), y me parece que hay pocos en Hispanoamérica que hayan logrado este efecto de creación *con* el lector. Quizás Juan Gelman, quizás Lezama Lima, el otro Lima de Puerto Rico, Jaime Sabines, algún Fernández Moreno, cierto coronel Urtecho.

En primer lugar, es claro que la materialidad de la voz desempeña una función decisiva en esta poesía. Elementos anteriores al texto como el tono, la altura, el timbre y la intensidad se presentan como definitorios del sentido. Y hay bastantes pistas en la palabra misma como para reproducir estos elementos con muy poco riesgo de equivocarnos. He llegado a aceptar que la lectura que Gonzalo Rojas hace de sus poemas es también un indicio. Antes me parecía que el poeta ocultaba su osadía verbal a través de una lectura más o menos solemne. Pero he terminado de convencerme de que el acto poético, feliz o virtual, en comunicación inmediata o diferida, está presidido por una exuberancia de proxemia y tono.

Los tonos varían, no son tan subjetivos: se escriben a través de indicios textuales y paratextuales reconocibles. Como en De Rokha: «y qué me dicen de», ciertos respiros populares, por decirlo así, lanzan el poema, le dan el tono y marcan el sentido. La altura poética está definida por un desafío asumidamente viril, profundo, asociándose a timbres bajos en que predomina el peso de la «o». El timbre poético va creando una materialidad lírica sobre un bajo continuo que tiende a lo gutural, lo redondo, lo oscuro, lo interior.

Y la intensidad está marcada por una notable transformación del castellano oral. Prácticamente se eliminan los acentos verbales, y se asumen otra vez, como en latín, las vocales largas y breves. Escuchen a Gonzalo Rojas: su lectura continua no marca acentos, sino alarga aquellas vocales expresivamente más valiosas. Esto acerca su poesía a las tonalidades de la liturgia. El juego rítmico abunda en vocales breves juntas, o lo contrario,



vocales largas adosadas una a la otra. Las palabras se alargan en sí mismas, pero también una enfrente de otra.

Tono, altura, timbre, intensidad fundan una textura proxémica fuerte sin la cual lo mejor de esta poesía se disimula.

Es lógico, entonces, que uno viva momentos diferentes en relación a estos versos; momentos de separación y momentos de alucinación. El lector tiende, a veces, a alejarse de esta voz, pero cada reaparición suya se da con inusitada sorpresa.

Personalmente, hay tres hitos inolvidables en mi acercamiento a esta poesía. Y son sucesivamente mis lecturas de *Al silencio* (en 1955), *Contra la muerte* (en 1964) y *Uptown* (en 1980).

¡Cuánto nos hicieron sufrir con el poema «Al silencio» los ayudantes de cátedra y mis propios compañeros! Esa manía de entender la poesía a través de la fórmula: «esto que se dice aquí» significa «esto que yo digo acá», es decir, la interpretación. La manía de traducir los textos a la banalidad abstracta o la trivialidad cotidianizante que exige una inteligencia vacía o mediocre, nos hizo pasar de interpretaciones de esa «voz» como metáfora, como símbolo, como alegoría, etc., hasta llegar a interpretaciones analógicas, místicas, metafísicas, psicológicas (especialmente freudianas), etc., y a más de alguna chuscada que —para peor— nos hacía reír. Desde el principio yo prefería quedarme con la literalidad y creo que no estaba equivocado. La modernidad lírica separa tanto las palabras de las cosas que ya no tiene mayor sentido hacer este recorrido desde el verbo hasta los posibles referentes. En realidad, ahora estoy convencido de que lo más característico de la modernidad es la tendencia a desleír el aspecto trópico, traslaticio de la poesía, y presentar los mundos poéticos en su literalidad vergonzante. Lo que esto quiere decir es que aquella «voz, única voz» significa lo que literalmente dice. El título «Al silencio» crea el oxímoron de que esa voz sea el silencio, pero el silencio emerge como una voz más profunda, tal como dice el poema. Los sentidos están dados por los indicadores del tono: en este caso, el título, las interjecciones, la anáfora correctiva, la solemnidad de la «o» larga. Es música. Es verbo. Es voz. Es ritual discursivo. Los timbres son profundos. La altura es de socavón. La intensidad es continua, como si no empezara, o empezara *in medias res.* ¡Qué importante es aquí la materialidad del sonido!

El segundo poema fue «Contra la muerte»: «¿Qué sacamos con eso de saltar hasta el sol con nuestras máquinas / a la velocidad del pensamiento, demonios: qué sacamos / con volar más allá del infinito»..., donde estamos ahora más que nunca convencidos de que el sentido fundamental lo da la frase «con eso de», y la exclamación «demonios», es decir, los significantes proxémicos y los indicadores del tono.

En «Uptown», muchos años después, Rojas escribe su propio *Poeta en Nueva York*, no un macrocosmos surrealista, sino un microcosmos fragmentario, presente delante suyo, que lo hace reaccionar con nuevo espanto y resignado jolgorio: «No seamos locos, juguemos a Chagall». El hablante, parado en un vagón del tren subterráneo («este agujero», «este Expreso», «esa piel», «veámosla / blanca, ahí», «aquí»), ve pasar la ciudad frente a él entreverada con fragmentos de su despedazada memoria de lo divino: «sentada, venenosa, sentada aquí en el subway, sucia, los pies / tan lejos del Altísimo».

Trabajar, para mí, con la poesía de Rojas sería una larga búsqueda de los elementos proxémicos (la construcción de muchos poemas sobre la base de una situación de enunciación en su elementalidad deíctica), pero, sobre todo, de los indicadores del tono aportados por la escritura, sea dentro o fuera de los textos (para hablar de algo que no tiene dentros ni fueras). Son estos indicadores del tono los que ahora examinaremos, seleccionando los más salientes, y sometiéndonos a la brevedad del tiempo que disponemos.

1) El sujeto lírico: Pareciera en principio que el tono de su poesía difiere de la actual en cuanto a la percepción de un sujeto fuerte, egoísta, idéntico a sí mismo. Pero si se lee *Del relámpago*, por decirlo así, de una sentada, se observa que se va creando no una sola imagen de un hablante lírico ficticio —algo así como un protagonista de toda su poesía, como en Neruda o Lihn—, sino múltiples. A lo largo de esta multiplicidad se encuentran variaciones que recorren la gama pluriplanar, desde la bravata («Y nada de lágrimas») hasta la autohumillación («Me arranco las visiones»); desde la autodenigración («He comido con los burgueses») hasta la predicación de la autosuficiencia de la palabra («Pero las palabras arden: se me aparecen / con un sonido más allá de todo sentido, / con un fulgor y hasta con un peso especialísimo»). Estos sujetos explícitos son, principalmente, más que figuraciones de un personaje básico, simples portadores de tono.

Muchas de estas tonalidades (o «destonalizaciones») subjetivas homologan tonalidades propias del habla en Chile y hasta de los avatares del ser chileno, como podría verse en los ensayos de Félix Schwartzmann o Ariel Peralta. El sintagma, entonces, reproduce esta desindentificación del sujeto en un verbo tartamudeante, aprensivo.

2) La recurrencia a modos escriturales del habla (anáforas, repeticiones, autocorrecciones, interrupciones, anacolutos, contradicciones, paranomasias analógicas, etc.) remite a un hablante cuya escritura está en constante transformación, corrigiéndose, engañando y engañándose, mintiendo o exagerando, pero siempre diciendo la verdad. El hablante marginal, errante, que de pronto irrumpe en el centro de la conmoción («a ésta

la casa local del / ser y más ser»), atormentándose en un decir lleno de negaciones y sarcasmos («A esto y nada, que se abre / por obra del vértigo / mortal»), es como la voz del río Renegado cuyo torrente furioso puede a su vez ser secuestrado («medido en tiempo que arde y arderá») gracias a la mediación de «Hilda / honda que soñó este sueño». El río y el hablante, reunidos por la mujer («hiló hilandera en el torrente, ató / eso uno que nos une a todos en el agua / de los nacidos y por desnacer»), viven un mutuo secuestro: palabra [hablante], soñadora [mujer], cuchillo [río Renegado]. No sólo «de lo alto del Nevado de Chillán baja turbulento El Renegado», sino que entre estos aullidos roncos baja también la voz del hablante. Aunque el autor niegue esta relación, está en la esencia de la ironía y el palimpsesto que el emisor, por decirlo así, se lave las manos; en realidad se trata de significados no emitidos, pero que constituyen mensajes de un carácter eminentemente no verbal: sólo es posible probar la ironía o el palimpsesto examinando el grado de coherencia / incoherencia del texto con elementos que constituyen su frontera e, incluso, con elementos extratextuales. Cuando la coherencia se da internamente en el discurso textual, la ironía se transforma en sarcasmo y el palimpsesto en alegoría (lo que constituye también una faceta importante en la poesía de Rojas). Para que la ironía exista, tiene que haber lectores-víctimas que no la entiendan; y nada quita que la víctima sea el propio autor (en cuanto su lector). El sentido, aunque se genera en las palabras, está más acá o más allá de ellas.

3) Tendencia al palimpsesto. Las circunstancias históricas han obligado a nuestros artistas a producir modos de expresión que escapen o traten de escapar a la censura. Es una curiosa y fina dialéctica entre autocensura y osadía disimulada de la que constan ejemplos en *La Araucana* y el *Purén indómito*. Es el puñal que se esconde, no bajo el poncho, sino bajo la escritura. En el palimpsesto hay un texto que no se dice, pero que se espera que los lectores cómplices lean. Esto se encuentra en toda la poesía actual, del Caribe a la Araucanía, y parece obedecer a la represión que rige o ha regido nuestras culturas, especialmente la política y sexual.

Los textos, entonces, apuntan a referentes no significados: esto es, el significado definitivamente se ha escindido de su referente (oculto). Es el lector cómplice el que sabe y calla. Muchísimos poemas de Rojas, como «Los letrados», «A esa empusa», «La cicatriz», poseen referentes no sólo más allá de lo que se dice, sino más allá de lo que se significa. Son discursos fuertemente sarcásticos, con alusiones e indirectas que, sin embargo, no olvidan la cautela y la conveniencia.

4) Los marcos semánticos en la poesía de Rojas combinan elementos expresivos verbales y no verbales.

Entre los principalmente elementos verbales están:

— Los títulos, a veces fundamentales para entender los poemas, aunque ubicados en la frontera del texto. Ej.: «Los letrados»: sin el título, sería difícil saber de qué se trata.

— Las fechas. Muchos poemas están fechados, y ello suele ser esencial para la significación. Ej.: sin la fecha «4 de septiembre de 1954» en el poema «El testigo» no estará claro su diálogo activo con una coyuntura histórica precisa: la tercera derrota de Allende cuando se perfilaba como el favorito. Muchos de los poemas escritos por Rojas cuando joven, están fechados, lo cual, en *Del relámpago*, les añade cierto tono nostálgico de *racconto* y un marco especial para una nueva lectura.

— Las notas al pie. En poemas como «La cicatriz», delatan el tono punitivo del poema (al definirse en forma de diccionario los términos insultantes incluidos en el texto).

— Los epígrafes, por ej.: «¿A qué mentirnos?», donde un discurso escéptico, explícitamente amargo, se suaviza por el tono de tristeza filosófica del epígrafe: «Vivimos, gran Quevedo, vivimos tiempo que ni se detiene, ni tropieza, ni vuelve».

— Las indicaciones de origen, como en «Lo ya visto», donde la ingenuidad mística del poema se reduce (o quizás ironiza) al establecerse su carácter juvenil:

El rostro que perdemos cada mañana al
comparar la velocidad del espejo con
únicamente la vida,
¿no será el indicio
de la Eternidad?
(De *Cuaderno secreto*, 1936)

— Las indicaciones del lugar de la escritura: tanto en «Piélago padre» como en «La litera de arriba» se enriquece la figuración proxémica del punto de hablada y la definición del tono, al decirse que fueron escritos a bordo de naves.

— Las indicaciones de fuentes, por ej.: «Alta, muy alta, vuela la gaviota», donde el tono celebrante de la nostalgia se envuelve en una sutil tonalidad irónica casi indefinible al explicarse: «(Sobre un acorde del poeta Hugo Zambelli)».

— Los frecuentes comentarios al margen, como en el «Llamado Neftalí», donde el posible tono irónico del texto se esconde bajo un comentario respetuoso de Neruda *et al.*

— Las dedicatorias, por ej.: «Escrito con L», de referencia tan dramática entre los chilenos, se envuelve de ese pícaro humor rojiano al dedicarse, en

realidad sin razón aparente, a Juan Liscano. «El coro de los ahorcados» sitúa su tono de espanto antifascista al dedicársele a Günter Grass. El reconocimiento del libro «a la Fundación John Simon Guggenheim» —obligatorio y, quizás, irónico (¡cómo saberlo!)— es una calculada nota preliminar que indudablemente protegió el libro en Chile.

Entre los mensajes no verbales:

— Las numeraciones, como en «Turpial A-6B», donde la separación en breves unidades numeradas subraya cambiantes tonalidades y exige una reacomodación del ánimo del lector.

— La ubicación de los poemas en la página, con el título varias líneas por debajo del tope tiene, por lo menos, dos consecuencias:

1) Le da al comienzo de los poemas una tonalidad de discurso ininterrumpido, que se recoge *in medias res*; un discurso que sale del silencio para hundirse nuevamente en él; y

2) Obliga, cuando el poema tiene cierta extensión, a pasar a la página siguiente, a veces doblando la hoja, lo cual crea una pausa artificial inesperada, un tono de suspensión y expectativa no presente en el texto mismo.

— La uniformidad de la tipografía, clara, de buen gusto, sobria, sin ninguna decoración, produce la sensación de parentesco entre estos discursos, y una concentración exclusiva en el círculo hermenéutico de la palabra, casi como si no hubiera que leerla, sino oírla.

— La distribución gráfica de los versos es esencial, y su examen probablemente daría resultados sorprendentes

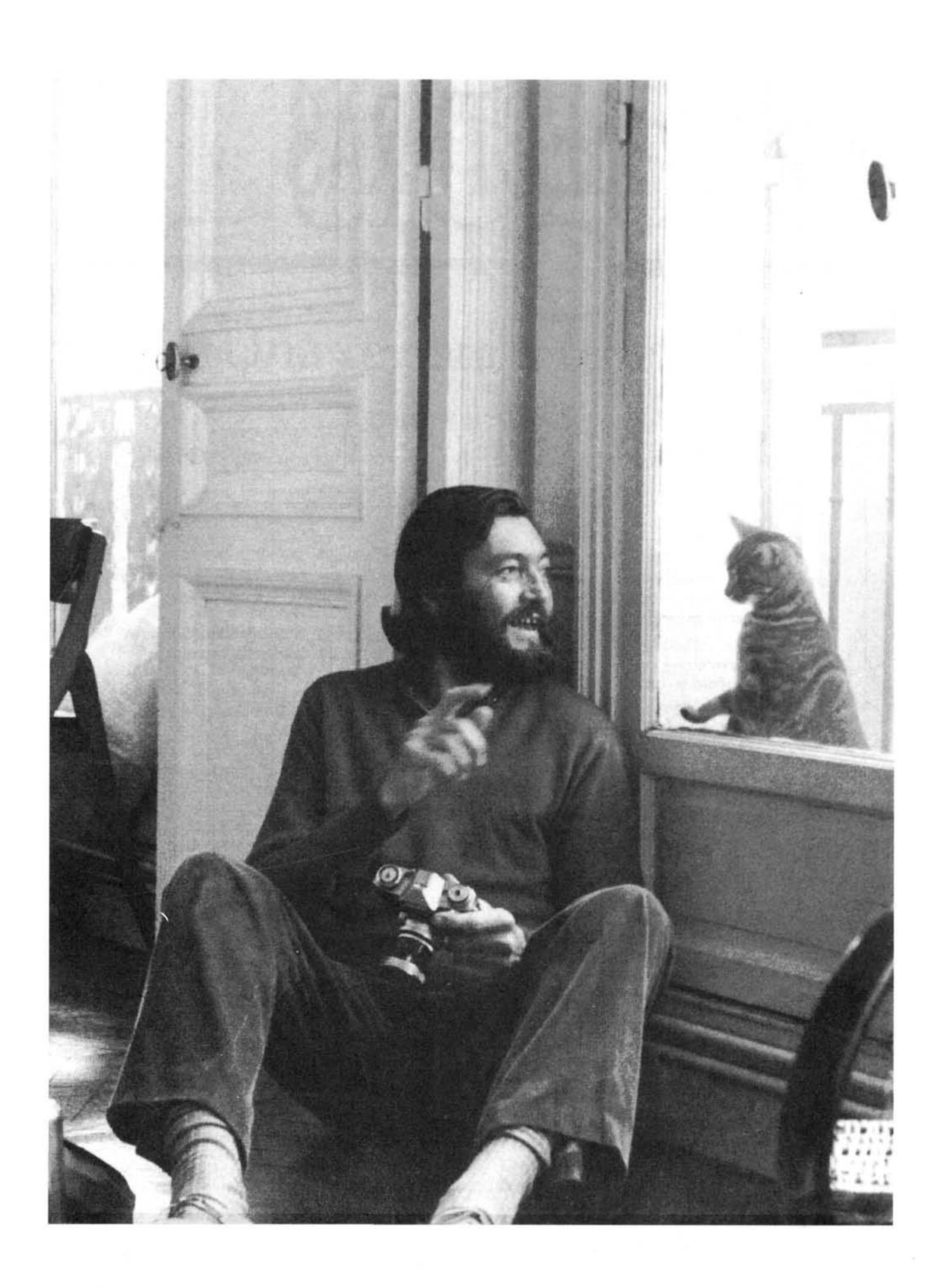
O - O

En suma, la poesía de Gonzalo Rojas se nos presenta como un fenómeno que desborda marcos textuales, se asume como voz, rito, *happening*, tanto en la recitación como en la lectura privada. La consideración pragmática de estos textos les quita la inocencia, les abre las ventanas, los saca de cualquier clausura semántica y los devuelve a esa comunicación feliz en que la poesía se hace.

(Conferencia leída en la Universidad del Bío-Bío, Chillán, 18 de agosto de 1992)

Jaime Giordano

LECTURAS



Julio Cortázar, lector de John Keats

El tiempo es un árbol, con ramas que se ignoran, pero si de súbito, iluminándolo,
la tempestad de la poesía crece,
el árbol se encuentra consigo mismo, las zonas más lejanas se tocan y se palpan, la rama de John roza mi rama, huelo sus hojas, me empapo en su lluvia, entreveo, antes que la bonanza se la lleve, el color de un fruto suspendido en el extremo.

Julio Cortázar

La editorial Alfaguara ha publicado el ensayo de Julio Cortázar, hasta ahora inédito, *Imagen de John Keats*, escrito entre 1951 y 1952. Mi lectura de este libro no sólo desea constituirse en una exposición esclarecedora del mismo, sino en su celebración por estar ante uno de estos ensayos que, debido a su extraordinaria envergadura de pensamiento y belleza formal, aparece de muy tarde en tarde en un mercado editorial saturado de oportunismo y mediocridades maquilladas de genialidad. *Imagen de John Keats* no es un libro inacabado ni una recopilación de fragmentos a la manera en que se organizan muchos libros póstumos de autores significativos de una cultura. Se trata de un libro perfectamente organizado y de estructura cerrada, cuya dimensión abarcadora hace muy difícil entender por qué Cortázar no lo publicó en vida. Tal vez, su posterior evolución hacia una escritura que tendía a borrar los límites entre géneros y su consiguiente desconfianza en el ensayo de estilo tradicional pudieran explicar —que no justificar, a mi juicio— la decisión de mantener a *Imagen de John Keats* al margen de la letra impresa. El libro supone un indudable revulsivo en el ámbito del pensamiento poético y una posibilidad espléndida de recuperar una visión dinámica y totalizadora de algunos aspectos intervinientes en el desarrollo de la poesía contemporánea. Y alivia al lector de las tópicas y parciales consideraciones sobre la creación poética de gran parte de la crítica actual.

Años antes de este ensayo sobre Keats, Cortázar en *Teoría del túnel* (1947) observaba con arriesgada y lúcida contundencia el fenómeno cultural que él llamaba en dichas páginas «crisis del libro». Esta crisis culminaba en el nuevo tipo de escritor que él llamó «rebelde». El escritor rebelde —siempre, según Cortázar— buscó liquidar la concepción tradicional de la literatura, en la que el lenguaje pesaba más en la escritura que el individuo que escribía y trató afanosamente de que la persona no quedase atrapada en la red férrea de las inercias verbales. En definitiva, el escritor rebelde buscaba una relación lo más inmediata posible con su lector, hasta el punto de cuestionar la eficacia del objeto libro como vehículo de su necesidad de manifestación humana. Esta consciencia de autenticidad y el esfuerzo por desanudar los apretados lazos de la retórica dotan a *Imagen de John Keats* de un carácter de inmediatez entre escritor y lector verdaderamente inusual en la tradición ensayística de nuestra lengua. Desde un tono antisolemne, Cortázar consigue sin paliativos el doble propósito de acercamiento a la vida y a la obra de John Keats, sin caer nunca en la rutina de la anécdota desinflada de temblor humano —tan fácil en las consideraciones biográficas— ni en el antiensayismo que Cortázar llevó a cabo, por ejemplo, en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Por consiguiente, *Imagen de John Keats* no es una biografía ni un ensayo al uso, aunque abiertamente participe de ambos géneros. La variedad formal de esta prosa, siempre acorde con la riqueza de matices de los múltiples materiales conceptuales que Cortázar va acumulando en el desarrollo de su escritura, dan a este libro una dimensión de totalidad que adelanta el sentido de obra abierta conseguido en *Rayuela*.

Imagen de John Keats alterna sin transición de continuidad páginas de corte biográfico con otras del más depurado estilo ensayístico. Dichos cambios de tono y enfoque impregnan a este libro del ritmo discontinuo de la vida y lo salvan del posible peligro de monotonía que todo desarrollo minucioso entraña. Esta alternancia entre vida interior y escritura poética da a la prosa de Cortázar un efecto confidencial e irresistiblemente cálido. De modo que permite al lector reflexionar y recrearse, o sea, el lector pasea a la vez que medita. Cortázar descarta la puntualidad de los datos biográficos para darnos una imagen coherente de la vida de John Keats y se acerca a él con afecto, dándonos una idea cotidiana de su vida pero desde dentro, ya que imagina sus actitudes diarias, su manera de sentir las cosas en una prosa tierna y libre: esa libertad de imágenes, tan propia de Cortázar, para explicar sensaciones y así crear una atmósfera. Trata en todo momento de ponerse en la piel de John Keats a través de un tono cómplice, con lo que consigue hacer del inglés un contemporáneo del argentino o éste contemporáneo de aquél. La frontera en todo caso se borra:

> Me interesa este diálogo con un poeta, porque no puedo sentir a Keats en el pasado. No me lo encuentro en la calle, ni espero oír su voz en el teléfono (y qué hermoso hubiera sido oír su voz, verlo venir pequeñito y un poco compadre, riéndose por lujo) pero a veces ando por ahí y me encuentro a poetas de mi tiempo, veo en una esquina —siempre como huyendo de un gavilán— a Eduardo Lozano, desemboco en Ricardo Molinari que me acepta un café [...] Y John es uno entre ellos.

Cortázar logra una desmitificación de la imagen del poeta por vía afectiva, que no busca la degradación irónica, sino la grandeza humana. Es un seguimiento por la vida de Keats sin caer en abstracciones generalizadoras ni en rimbombantes conclusiones. Seguimiento y no fijación obsesiva al modo de quien clava mariposas en una cartulina. Se trata, pues, de registrar sensaciones e ideas que vayan sutilmente urdiendo el temblor de una vida. Rastreo minucioso, apoyado de continuo en párrafos epistolares, que Cortázar va uniendo con breves y orientadoras puntualizaciones para dar coherencia al conjunto y mostrar desde dentro, no desde la sequedad del dato biográfico, el transcurso de la vida interior de Keats. El tono de camaradería, lo respirable de la prosa y el antidogmatismo del argentino evitan el peligro de la asfixia y la rigidez de criterio acerca de las reacciones íntimas del inglés. Así, Cortázar consigue transmitirnos una imagen dinámica del mundo interior de John Keats, al dejar más terreno a sus cartas que a la prolijidad explicativa y razonadora. Interpreta a Keats mostrándolo y no fijando imposibles o posibles teorías sobre su personalidad. Se trata de que la vida de Keats vuelva a las páginas antes que escribir sobre su vida. De ahí el temblor y fluidez de esta escritura y su constante sensación de ligereza, que nada tiene que ver con lo frívolo.

Este paulatino alumbramiento es mutuo. Cortázar no sólo habla de Keats, sino de sí mismo, intercalando en las páginas, incluso de críticas, párrafos a modo de diario, que aluden al momento en que va escribiendo reforzando de este modo la impresión de tiempo presente que el libro, en todo momento, busca transmitir. Al hablar de sí mismo, Cortázar logra, además de hablar de Keats, hablar con él. Es decir, el lector tiene de continuo la impresión de que Keats escucha a Cortázar y lo acompaña en las vicisitudes y observaciones que el argentino nos va refiriendo entre 1951 y 1952. Este diálogo de fondo desvía al libro del género biográfico. La abolición temporal establece un puente entre los distintos espacios físicos en que Keats y Cortázar se mueven. Así, un viaje de éste por Chile lo remite a otro que realizó Keats por Escocia. Sin embargo, no estamos ante un episodio meramente evocativo. La evocación marcaría ya distancia entre ambos amigos. El viaje a Chile se presenta sobre sucesivos apuntes de sensaciones. Un tercer plano en la narración es el plano actual, de 1951, referido al momento en que escribe Cortázar. Esta combinación de planos temporales descompone la linealidad histórica de los hechos y ayuda al argentino a sentirse más cerca del inglés. Dicha ruptura temporal se hace evidente cuando se refiere en pasado a su viaje por Chile y sitúa en tiempo futuro el de Keats:

> No sé por qué este viaje al norte que va a emprender John Keats en el verano de 1818, me devuelve a esas andanzas por Chile.

Esta superposición espacio-temporal constituye una técnica central de la obra literaria de Cortázar y, al ser usada en este libro, alimenta, ya desde la estructura for-

mal, el espíritu de contemporaneidad que la visión crítica del argentino encuentra, como veremos, en la poesía del inglés.

Estas inserciones de tipo personal alivian además la densidad de las páginas críticas y revelan, todavía de modo incipiente, su desconfianza el discurso ensayístico tradicional. El tono de la prosa consigue una mezcla de seriedad y desenfado. Vemos a Cortázar jugar cuando escribe pero sabiendo él que está jugando:

> Una hormiguita colorada, que vive en mi casa, viene otra vez a andar por la página (...) Está caminando sobre 'es el 10 de enero y anoche llovió...'. Me ayuda a detenerme en este debate que me llevaría más allá de *Endimión*.

Pero, detrás del desenfado está la seriedad disimulada, que no es engolamiento ni pedantería ni hueca trascendencia, sino la búsqueda del rigor y la profundidad. Este ir y venir del juego liberador y antiacadémico al rigor de la crítica al uso, establece en Cortázar una pugna entre los dos hombres que fue: el niño que juega con las palabras y el maduro erudito que sabe matizar con exhaustividad. El primero parece a veces avergonzarse del segundo. Esta dicotomía adquiere su dimensión más general en la lucha entre el Cortázar comprometido socialmente y aquel que no renuncia a las exigencias de la expresión creadora sin concesiones al panfleto literario.

El movimiento constante de esta escritura no sólo reúne las vidas diarias de Cortázar y Keats, sino que permite al primero acceder a la poesía del segundo por los caminos de la experiencia cotidiana y no sólo a través de la lectura. El entorno paisajístico que habita el argentino se contagia de los ámbitos poéticos de Keats. De modo que Cortázar, sin moverse de su tiempo y de su espacio, logra estar dentro con total naturalidad de aquellos poemas de Keats que imantan los espacios geográficos aludidos por el argentino. Por ejemplo, al referir su exaltación personal del verano de 1944 en Mendoza, se empapa de la atmósfera del poema *Endimión* antes de abordarlo críticamente. Esta fusión espacial completa el acercamiento humano entre ambos escritores, ya iniciado al superar la distancia en el tiempo, y consigue que Cortázar habite de manera física, desde la excitante realidad de sus sentidos inmediatos, la poesía de John Keats. Esta contigüidad de sensaciones abiertas unas en otras hace que Cortázar se acuerde de versos de otros poetas cuando comenta algunos de Keats y no por reconocida influencia, sino por la espontaneidad de la memoria en su zona más íntima. Las vivencias de Cortázar le llevan a darse cuenta de la fragmentariedad de toda obra al ser desligada de la atmósfera vital en que se desarrolló. De ahí que un poeta sea siempre más conocido en el futuro que en su época, porque se tiene de él una imagen de mayor totalidad:

> Los poemas de John, cuando los lee uno al correr de la carta donde aparecen, ceden su tonalidad *personal* que tan obstinadamente retenía el poeta en su obra. De pronto se comprende que ese lirismo desgajado del ego está en la relación de la flor con el tallo. John corta la flor y la alcanza al elogio; sólo sus cartas, que son la planta entera, pueden mostrar la corriente vital que enciende ese color y ese perfume[1].

Este párrafo refleja bien la técnica de imbricación que Cortázar aplica a lo largo de todo el libro para relacionar vida y obra.

Sin embargo, una vez establecida la trama bioestética que insufla el decurso del libro, ya metido el lector en el cordial dinamismo de su cambiante atmósfera, las intercalaciones biográficas y lúdicas van cediendo terreno conforme pasan las páginas, conforme pasan los días, al desarrollo crítico de la poesía de Keats, sobre todo a partir del análisis de las odas, donde Cortázar demuestra una extraordinaria capacidad de penetración en su lectura que le permite no sólo precisar las claves creativas de Keats en cada momento de su trayectoria poética, sino sobre todo relacionar las distintas etapas de su obra entre sí y a éstas, a su vez, con

[1] *En este caso, el concepto de fragmentariedad debe supeditarse al contexto dinámico de correspondencia entre vida y obra, y no relacionarlo de ningún modo con la impresión de fragmentariedad intrínseca que constituye cualquier texto, debido a la imposibilidad del lenguaje para albergar la experiencia inabarcable de las sensaciones y pensamientos humanos. Es dentro de mi primera observación donde hay que situar la cita de Cortázar y no en la problemática contemporánea, mucho más amplia, que plantea la relación entre el lenguaje y la realidad. De ninguna manera, Cortázar ni siquiera sugiere que un poema deba referir a modo de crónica cualquier suceso. Sus certeras reflexiones sobre la poética impersonal de Keats despejan cualquier duda sobre este asunto. En el libro no hay un solo rastro de ingenuidad crítica.*

anteriores y posteriores corrientes de creación. De este modo, como veremos, para Cortázar, la poesía de Keats es la bisagra que une aquellos aspectos poéticos dignos de ser aprovechados, anteriores al romanticismo, y aquéllos que anticipan claros rasgos definidores de la poesía contemporánea.

Al analizar la influencia de algunos prerrománticos ingleses en Keats, Cortázar piensa que la relación de éste con su pasado literario no es nostálgica. De ahí que, cuando se detiene en los dos autores, Milton y Shaskepeare, más vividos y estudiados por Keats, matice que «no son 'modelos o normas'; son la poesía en el nivel que Keats busca imperiosamente alcanzar». Esta falta de nostalgia apunta hacia las dos grandes diferencias que la obra de Keats mantuvo ante el movimiento romántico: su carácter diurno y su progresivo apartamiento del aplastante yo confesional.

> Desde el comienzo su mensaje es diurno, lúcido —es decir: el que elige la claridad—, y parece proponerse con Wordsworth y Shelley, en un tiempo oscurecido por la penetrante melancolía de Coleridge y Byron, una lírica solar, una afirmación vigilante del vivir humano, un romanticismo de *visión* directa[2].

En esta zona de claridad surgen las odas al otoño y al ruiseñor, que se desmarcan de la concepción melancólica que tanto la estación como el pájaro expresaron en la tradición lírica inglesa. Cortázar va situando, frase a frase, con mayor exactitud, la poesía de Keats, contrastándola con las de Byron, Shelley y Coleridge, y la coloca ante sus contemporáneos en un fecundo aislamiento poético, lejos del yo hiperbólico y subjetivo del romanticismo que lo rodeaba. «Keats fue un poeta sensualista y por serlo evitó los lastres románticos de la espiritualidad incontrolada». Y sigue indicándonos Cortázar:

> El romántico mira con desconfianza instintiva lo que englobamos bajo el nombre de enajenación. El *altruismo* lírico le es extraño e inadmisible, y su obra consiste en un compromiso con la realidad, en la que ésta resulta poetizada en tanto *se preste* (tal como es o con un 'maquillaje' adecuado) a servir de escenario al poeta que la alude verbalmente.

Es fuera del antropomorfismo sentimental donde la poesía de Keats echa sus más duraderas raíces, que alcanzan tanto a cierta poesía anterior a ella como se alargan hasta el mismo tronco de la poesía de nuestro siglo. Para ello, Keats no proyectó sus estados de ánimo en las cosas, no las invadió con su ser, sino que les fue abriendo sitio con la expresión despejada que propicia la impersonalidad del poeta para poder ver la presencia de lo otro. El poeta, por tanto, no va en busca de las cosas, sino que las llama desde el espacio suficiente de la escritura y allí las deja estar. De este modo, según Cortázar, Keats, fundamentalmente en las odas, logra lo que el argentino llama la poética de la impersonalidad que, en ningún caso, tiene que ver con la frialdad o indiferencia afectiva, sino con la experiencia interior que vive la cercanía de todo, pero sin el protagonismo aplastante del yo. Observa Cortázar:

> Cuando el peso de la entera axiología occidental debería haber inclinado a John hacia la afirmación del *individuo*, he aquí que le da la espalda, con la honradez del que se sabe en otra situación, y vertiginosamente propone al poeta como aquel que carece de toda individualidad, de todo carácter.

Esta capacidad de enajenación, de ser lo otro, de ponerse al servicio de «la realidad para eternizarla», es lo que distingue radicalmente a Keats de su tiempo y lo acerca al espíritu clásico, aunque lo aleja de éste la simbiosis entre poesía y didáctica o filosofía. Señala Keats que «el único medio de robustecer el intelecto es no llegar a ninguna conclusión sobre nada... dejar que la mente sea un camino abierto a todos los pensamientos». Esta actitud de disponibilidad sin condiciones, que caracteriza la visión poética de las odas, alcanza ya en la dedicada a la indolencia el abandono de los sentidos, abandono que para Cortázar no equivale a distracción, sino a la apertura atenta de éstos. Dispuesta así su sensibilidad, el papel del poeta es el de ser mediador entre las cosas. Este carácter mediador asumido por el poeta inglés distiende la atención entre contrarios y permite a Keats establecer una fecunda convivencia entre el sentir y el pensar. La distinción que acabo de apuntar sitúa a la poesía de Keats en la noción que sobre la poesía en general tiene Cortázar, en el sentido de que, para el

[2] *La siguiente frase de Cortázar también distingue a Keats de sus contemporáneos, alejándolo de la oscura y reductora visión que de la mujer tenían éstos: «No entiende a la mujer como un 'género', al modo romántico habitual; sólo ve a* esta *o a* aquella *mujer, y frente a cada una reaccionará según su confianza, su admiración o su temor».*

argentino, la poesía no es un medio de conocimiento, sino conocimiento en sí.

Partiendo de las consideraciones sobre la impersonalidad en Keats, Cortázar desarrolla toda una teoría poética de la enajenación que podría leerse de manera independiente de la crítica que el argentino lleva a cabo sobre la obra del poeta inglés, aunque se perdería la iluminación que estas reflexiones genéricas aportan al esclarecimiento crítico de la poesía de Keats. Este juego intelectual que va de lo particular a lo general es un movimiento habitual en las reflexiones de Cortázar, que añaden intensidad a la reflexión, la enriquecen sin desviarse del motivo central de ésta y permite relacionar un poeta con otro, una actitud creativa con otra, introduciendo al lector en una especie de visión envolvente a la que de manera constante tienden los pensamientos de Cortázar. En la concepción poética del argentino, enajenación no significa extravío ni desequilibrio de la sensibilidad, sino extrema capacidad para ser la cosa que se canta mientras se canta. Es decir, ser esta cosa dentro del poema, vivirla en la escritura. Tampoco tiene que ver con ningún amago místico, sino con la necesidad de ser más. Esta necesidad revela en el poeta que la tiene un sentimiento de pérdida que la enajenación poética aplaca en la ejecución verbal del poema:

> Si el anonadamiento del poema, su éxtasis *en* la rosa y desde ella alcanzan en sí misma su objeto, la poesía no tendría existencia como *poema:* para esa experiencia habría mejores denominaciones: éxtasis panteísta, por ejemplo. Se es poeta en la medida en que el perder lleva consigo la ansiedad de tornarse (y tornar con) algo[3].

Este algo que se recupera a la salida del poema, después de su escritura, cuando se ha traspasado el último verso, es ya un conocimiento. Sin embargo, según Cortázar, el conocimiento poético no requiere de la comprobación como el científico ni está sujeto a posteriores rectificaciones y, por tanto, no es progresivo. La evolución en la poesía afecta a sus estructuras formales y no a sus contenidos, que son inmunes a cualquier tipo de comprobación. Esto es así porque el poeta no busca saber cosas, sino ser esas cosas para vivirlas y no explicarlas. Esta ambición de ser aúna al mago y al poeta, a pesar de que el primero pertenece a la mentalidad prelógica y el segundo se mueve dentro de un mundo donde la razón y su sentido lógico han ahogado ya cualquier tentativa simbólica de explicación del mundo. El avance de lo racional a lo largo de la historia moderna ha terminado por desacreditar la función del mago. Pero el poeta ha conseguido sobrevivir a una realidad cada vez más desentendida de la visión analógica, debido a su carácter inofensivo y a que, aparentemente, su papel social ha quedado relegado a la mera exposición de la belleza o a ciertos atisbos catárticos de superficie. Sin embargo, el poeta como el mago busca, a través de la visión analógica, la posesión de la cosa desde el convencimiento de que el que nombra lleva en la palabra lo nombrado. Naturalmente, Cortázar no cae en la ingenuidad de pensar que el poeta es un mago, porque los medios en que ambos se desenvuelven son casi opuestos y la distancia histórica es ya insalvable, hasta el punto de que el mago sería incapaz de salir de sus coordenadas mentales y el poeta pasa con total adaptación de la visión analógica de la escritura de su poema al sentido común de la vida diaria. El poeta, como vemos, está obligado a doblar su existencia, ya que su realidad diaria no coincide con su realidad interior mientras que el mago no encuentra falla alguna entre su entorno y su poder simbólico de comunicación. Esta diferencia sustancial entre el poeta y el mago no da derecho a concluir, según Cortázar, que la visión analógica del mago es ingenua por no ser capaz de salirse de ella. Así como el poeta no cree que el viento es un ciervo, tampoco lo creía el mago. La metáfora constituye, para el argentino, el recurso que permite construir, apoyándose en el concepto de Lévy-Bruhl, la participación de identidad: «la esencia de la participación consiste, precisamente, en *borrar toda dualidad;* a despecho del principio de contradicción, el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa...». La partícula comparativa 'como' para Cortázar es un intento de hacer inteligible dicha participación y, por tanto, podría considerarse la primera intromisión de lo racional en lo poético. El conocimiento intuitivo y prelógico que hermana al mago y al poeta y que es la herencia que el

[3] *Cortázar ya advierte que no todos los poetas están en la órbita de la enajenación y que, por tanto, no pasan de una actitud admirativa de la cosa o se quedan en el mero deleite verbal de lo nombrado.*

segundo recoge del primero, el poeta moderno de ninguna manera lo desperdicia. De este modo, el poder real que el mago ejercía sobre su entorno, el poeta lo traslada al plano ontológico. El verso, según Cortázar, con sus registros rítmicos, sonoros y plásticos, es para el poeta un instrumento incantatorio, como lo es para el mago la combinación de yerba u otro tipo de forma manipuladora. Por lo dicho, el poeta es «un mago metafísico» que expresa su capacidad de exploración de la realidad y su ansia de posesión desde la palabra. Es decir, la palabra, al nombrar la cosa, se transforma en la cosa. Así pues, «el poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas, formas que, bien mirado, sería mejor llamar primordiales, anteriores a la hegemonía racional». Por cuanto voy explicando, Cortázar se centra en el modelo de poeta más exigente. Sin embargo, como ya hemos visto, hay poetas que se conforman con el embellecimiento verbal y no sienten la angustia de que, además de decir, el lenguaje sea. Cortázar no alude, sin embargo, en su libro al modelo de poeta que, rebajando más aún la realidad, la refiere desde la ironía. Y, por tanto, lejos de sentir la angustia de la posesión, como el poeta enajenado, siente el desencanto de la descomposición y la imposibilidad de acceder a la visión analógica del mundo. Por los primeros años 50, el argentino no había madurado aún la significación de su compromiso social, y su sensibilidad creadora estaba atraída totalmente por el imán que adhiere la poesía al pensamiento. De esta tendencia metafísica no se desprenderá nunca Cortázar, a pesar de las urgencias de actuación personal que las vicisitudes históricas del continente, años más tarde, demandaron de él. En esta línea de depurada trascendencia en que el argentino va situando la vitalidad poética del inglés, Cortázar observa que el aspecto deleznable del mundo, rasgo decisivo de la poesía contemporánea, fue siempre rechazado por Keats, aunque, como algunas de sus cartas lo prueban, supo descubrir como espectador dicho rasgo en el arte moderno. La decisión de no seguir el camino de lo desagradable refuerza más si cabe su interés por la mitología, interés que Cortázar especifica a la perfección explicando el modo en que el inglés la usa y el grado de conocimiento, lejos de la erudición que Keats poseyó de ésta:

> Si para Shelley —o en nuestros días Valéry— la mitología era ese *cómodo sistema de referencias mentales* cuyas personificaciones se despojan de contingencia temporal para conservar sólo sus motivaciones primarias a modo de transparentes símbolos, Keats asume esa mitología —maravillosamente aprehendida en la inopia de diccionarios y epítomes— sin otro fin que el de celebrarla líricamente, como por derecho propio. La asume desde dentro, entera y viviente, a veces como tema, a veces como concitación de poesía en torno a un tema. No *usa* la mitología; no la ha elegido como instrumento, como mediadora. Ni siquiera la posee 'técnicamente' como cualquier escritorzuelo del siglo clásico.

Es esta noción activa de lo mitológico la que le impide al poeta inglés mirar el pasado con nostalgia:

> Para John, su mundo de Hampstead y Grecia son una misma realidad, la naturaleza y el hombre dándose en un plano alternativo de contemplación directa y de simbología mitológica. (...) Hombre de su día, no ve motivo para deplorar la digestión del tiempo; el mundo *de siempre* está al alcance de su mano.

Cortázar lleva a cabo un verdadero alarde de erudición mitológica para situar en el transcurso de la historia la oda «A una urna griega» y revelar así su auténtica dimensión poética. En este sentido, analiza la evolución escultórica de Grecia y cómo Keats recoge en su estructura formal una certera adecuación poética con la disposición de los elementos escultóricos que la obra describe. Así, la alternancia entre el fluir temporal y su fijación eterna, que refleja el período artístico griego en que la urna se inspira, está trasladada al verso con definitiva maestría. Cortázar sitúa esta oda entre el espíritu minucioso de los griegos —afán de descripción que va más allá de un deliberado alarde lírico y busca más bien un sentido de totalidad o eternidad— y el recato descriptivo de la poesía moderna. Estamos, pues, ante uno de los rasgos que, años más tarde, la poesía de nuestro siglo va a llevar hasta sus últimas consecuencias: aquel que junta en un mismo discurso elementos verbales y pictóricos. Esta oda resuelve, con extraordinaria eficacia equilibradora, la convivencia en el poema de dichos elementos, convivencia que no se da, a mi juicio, en las tentativas de vanguardia, ya que si éstas inauguran o culminan, según los casos, aspectos decisivos de la poesía actual, pierden por lo general ese sentido orgánico del poema que es el que nos da la impresión de ser intocable y de profundidad humana. Los acercamientos verbales y pictóricos propiciados por las vanguardias, han

reflejado más intenciones estéticas de necesario avance, que resultados satisfactorios. Cortázar, siguiendo en la línea defendida en *Teoría del túnel*, señala que:

...la poesía —Keats lo supo harto bien— está más capacitada que las artes plásticas para tomar en préstamo elementos estéticos esencialmente ajenos, ya que en última instancia el valor final de la concreción será el poético y sólo él.

Otro rasgo decisivo y, a mi juicio, más fecundo y permanente de la poesía moderna, es el acceso al silencio, a su extraordinaria capacidad de recato y sugerencia. Esta superación de lo contradictorio, que implica expresar algo sin expresarlo realmente. La encuentra Cortázar en el verso «Si oídas melodías son dulces, más lo son las no oídas» de «A una urna griega»:

Tal vez no se haya señalado suficientemente el progresivo ingreso en la poesía moderna de los 'órdenes negativos' que alcanzarán su más alto sentido en la poesía de Stéphane Mallarmé. Por medio siglo precede la imagen de Keats a la del poeta de *Sainte*.

La lectura de «A una urna griega» es, a mi juicio, el otro foco central del libro. El primero, como acabamos de ver, es el dedicado a la visión enajenante desarrollada en el capítulo X, «Poética». Parte de este ensayo, de manera casi literal, reaparece en su *Obra Crítica* bajo el título «Para una poética» (1954), donde relaciona la visión analógica del mago y del poeta. De manera inversa, su estudio sobre la oda en 1946 es incorporado a *Imagen de John Keats*. Ambos ensayos son el mejor ejemplo de la técnica fundamental que usa el argentino para construir el discurso de este libro, técnica que podría denominarse amplificación reflexiva. Dicha técnica permite a Cortázar, como ya he dicho, ir de lo particular a lo general y conectar de este modo la obra de Keats con la poesía anterior a él y posterior, así como expresar sus propias ideas sobre la creación poética. Según Alazraki, el estudio de la urna supone «el documento más importante para el estudio de la deuda de Cortázar con el romanticismo y con la mitología clásica. Allí figuran algunas de las claves para comprender el insistente uso de los mitos en su obra y su compromiso con la modernidad desde una de sus primeras embestidas»[4].

Esta técnica de amplificación reflexiva, como trato de hacer ver, permite a Cortázar analizar la evolución poética de Keats a la vez que expresar su propio pensamiento poético sin que el segundo estorbe jamás a la primera. En ningún momento, Cortázar aprovecha la obra de Keats para exponer sus ideas sobre la creación poética. Éstas surgen en el momento justo de la escritura para que su lectura sobre Keats no quede en segundo plano, sino más bien reforzada y clarificada por las reflexiones genéricas del argentino. Así, la minuciosa y matizada lectura que realiza del poema *Endimión*, lo lleva a una de las recurrencias de su pensamiento sobre el romanticismo y que, con mayor protagonismo, desarrolló en *Teoría del túnel*. Allí se ocupó de descubrir el fenómeno creativo que deslindó la narración de la poesía. El poema largo en el que la habilidad lírica se pone al servicio de un argumento, pierde su consistencia poética en favor de los movimientos internos de la conciencia, expresados a través del ritmo discontinuo de las imágenes que, poco después de Keats, creará el simbolismo. Este interés de Keats por el poema largo impide que su obra, de manera total, pueda considerarse contemporánea. Algo parecido ocurrirá más tarde con las escrituras de *Hiperión*, cuya carga filosófica, además de su extensión argumental, lastran las dos versiones inconclusas del poema. Por tanto, son las odas las que con contundencia acercan a Keats a la poesía contemporánea, no sólo en el plano de la ejecución misma del poema, sino desde aquel en que se estimula el pensamiento teórico sobre la creación poética. Así, refiere Cortázar, Keats se aparta del concepto, algo simplificado, de la inspiración arrebatada del romántico:

No se trata de 'inspiración' ni de 'rapto'. La poesía debe ser natural como las hojas, pero toda hoja es una lenta y minuciosa creación del árbol.

Esta concepción de la naturalidad creativa, que nada tiene que ver con la espontaneidad, hace que el argentino descubra en el inglés otro rasgo que lo diferencia del romanticismo de lamentación y lo sitúa de nuevo en los umbrales de la poesía contemporánea. Este rasgo a que aludo se refiere a su concepción de la libertad,

[4] *Jaime Alazraki, prólogo a Julio Cortázar,* Obra crítica / 2. *Madrid, ed. Alfaguara, 1994.*

...la libertad de hacer de la poesía una creación autónoma que, por serlo así, sirva la causa más central y recogida del mundo y del hombre. No reclama la mera libertad del grito y la efusión, sino la libertad del acto poético.

Este sentido de la libertad, desvincula a Keats del compromiso del poeta con su sociedad, compromiso difícilmente ineludible en los primeros años del siglo XIX. Cortázar, a través de párrafos de cartas del inglés, muestra sin resquicio a la duda que el único compromiso del poeta está con su propia creación y que sólo procediendo de esta forma, aparentemente egoísta, la escritura poética resulta eficaz en el terreno que únicamente puede serlo: en su capacidad de enriquecer el interior humano, poniéndolo en relación más abierta y plural con la vida. Este empeño por impedir que la poesía se contamine de discursos ajenos a ella, adelanta la exigente actitud creativa de Rilke o Juan Ramón en nuestro siglo, y le permite a Cortázar precisar que:

...la leyenda del 'sensualismo' de Keats nace sencillamente del escándalo que su permanencia lírica ocasiona entre los intelectuales 'comprometidos'... extrapoéticamente.

Por debajo de esta exposición, advierto un tono cómplice con la actitud estética y ética de Keats. Todavía la conciencia comprometida del escritor con su tiempo, o, mejor dicho, con la historia inmediata de su tiempo no había aflorado en Cortázar y, mucho menos, el sentido de su participación activa en los avatares políticos del continente. A pesar de esto, el libro registra ya atisbos que son reflejos esporádicos, ni siquiera certidumbres aisladas del conflicto interno que, a partir de los años 60, mantuvo Cortázar consigo mismo, conflicto que se balanceaba entre su exigencia creativa y su necesidad de intervenir y pronunciarse en los foros sociales, aunque nunca debido a una vocación política, sino a su remordimiento moral. Este balbuciente vaivén entre la ética y la estética se refleja en el siguiente párrafo donde, sin transición de continuidad, Cortázar pasa del discurso estético sobre Keats a una alusión al presente inmediato en el que ocurre su escritura:

...el poeta nada puede hacer por 'las luchas de los humanos corazones'... aparte de su poesía. Y que ésta accederá, por infrecuentes caminos aislados y remotos, a unos pocos corazones, *siempre y cuando les hable de otra cosa.* Por otra parte, no hay que ser ingenuo; a la hora en que escribo mi radio me está informando que en Corea acaban de desaparecer dos divisiones enteras de americanos, a quienes hace tres días su estúpido general había prometido enviar a casa para Navidad.

Este debate ético-estético no ha sido superado en su generalidad por muchos poetas de nuestro siglo y delata la falta de vuelo imaginativo que lastra parte de la poesía actual y lleva, incluso, a justificar cierto conformismo creativo.

La trayectoria del anticonformismo de Keats es la que sigue el discurso analítico de este libro, y Cortázar, como siempre, con sugerente acierto resume así:

A una primera concepción trascendente de la poesía, se incorpora el sentimiento de *obra,* de que el *homo faber* es el centro, el arquitecto y el mantenedor de su propia esfera.

Esta frase no sólo supone la descripción de una síntesis evolutiva, sino que revela de nuevo un aspecto importante, por su constancia, del pensamiento del argentino. Ya en *Teoría del túnel,* rebatía el planteamiento de Weidlé al hablar éste de la necesidad de recuperar la noción sagrada del mundo, donde el hombre volvería a estar supeditado a Dios. Cortázar descubre en la obra de Keats la independencia humana respecto a cualquier sentimiento de divinidad y defiende a ultranza una visión antropomórfica del mundo. Una poesía del hombre y para el hombre, que nada tiene que ver con lo anecdótico:

...es esta una autobiografía del espíritu, de *un* espíritu individual y distinto, no la presentación espuria de circunstancias temporales anejadas a un verso que penosamente las soporta.

La siguiente observación del argentino no sólo continúa precisando la depurada relación entre vida y poesía del inglés, vida y poesía que se enriquecen, que se influyen mutuamente, que se transforman la una en la otra, sino que leída hoy, desenmascara una tendencia poética actual de extraordinaria pobreza por su conformismo y su habilidad para rebajar la realidad hasta el punto del mayor hastío:

Sólo los débiles (más bien: los que se sospechan débiles) tienden a afirmar lo autobiográfico, a exaltarse compensatoriamente en el terreno donde su aptitud literaria los torna fuertes y sólidos.

Al contrario de estos poetas que recortan la realidad hasta desrealizarla, Keats, según Cortázar, la enriquece

siempre poniéndola en contacto con la imaginación, pero sin que lo imaginario expulse del poema la nitidez de los elementos reales que éste convoca. La trayectoria de la visión poética de Keats, indicada antes, se corresponde con el paulatino proceso de acercamiento que esta poesía lleva a cabo entre imaginación y realidad, acercamiento que equilibra los planos de la vida y la escritura y en el que, a mi juicio, se funda la mejor poesía y desde donde deben partir las tentativas poéticas de este fin de siglo para salir del apabullante marasmo creativo que embota tanto a la experiencia vital como a la experiencia de la escritura:

> Su poesía adolescente se había confiado a la imaginación, para sustituir los tristes panoramas inmediatos por los escenarios botticellianos donde la poesía podía buscar adhesión. Ahora la fantasía es invocada deliberadamente como dispensadora de imágenes a salvo de muerte. Vendrá todavía la etapa final, la de las *Odas*, donde imaginación y mundo tangible se fundirán en una sola realidad que la poesía alcanza.

El rastreo que el papel de la imaginación juega en la obra de Keats es seguido por Cortázar en distintas fases del libro, rastreo que parte del punto central que mueve toda la obra del argentino, tanto desde el plano teórico de sus ensayos como desde el práctico de su ejecución literaria: su interés por lo fantástico. La siguiente observación del argentino respecto del inglés no hace más que anticipar en varias décadas sus escritos teóricos sobre el cuento fantástico, donde Cortázar refiere su experiencia personal sobre de qué manera accede al prodigio y cómo fantasía y cotidianidad se interrelacionan:

> Lo que en el fondo dura —y durará siempre en el poeta, Keats u otros— es el acceso al prodigio.

Para Cortázar la poesía que Keats escribe tras las odas es nocturna y coincide con la decadencia personal del inglés y la enfermedad que lo llevó a la muerte. El último capítulo, «Vida póstuma», está de nuevo dedicado a la experiencia personal de Keats. En él se recupera el tono cómplice de la vida interior con que Cortázar ha ido intimando con Keats a lo largo de todo el libro. A través de sus últimas cartas a amigos y a las dos Fanny, hermana y amante, Cortázar va intuyendo y registrando los sentimientos de Keats hasta llegar a su muerte; sentimientos que revelan un paulatino distanciamiento personal de todo y de todos, que se refrenda en el viaje final a Roma. La humanidad de los párrafos epistolares, elegidos por Cortázar, y la intensidad introspectiva de la prosa del argentino conmueven al lector, sin privarlo en ningún momento de la lucidez de las situaciones y estados anímicos de Keats y sin caer jamás en el morbo cuando alude a su enfermedad. La escritura de Cortázar es una compañía, una necesidad de entender por dentro, no una escritura testificante ni oportunista. La intensidad no la da tanto la tensión emotiva como las delicadas certidumbres de sus observaciones. La mirada del argentino no busca la novedad ni la sorpresa del biógrafo al uso, ni siquiera la trama de una trayectoria enferma, sino entender la vida y la poesía de Keats desde el sentimiento compartido y la convicción de que la poesía sigue dándonos la imagen más verdadera y perdurable de un hombre: la imagen de John Keats, no su retrato.

Francisco José Cruz Pérez

Nuevas incursiones en Rubén Darío*

Con el correr de los tiempos y los avances experimentados por la investigación y la crítica filológicas, los poetas clásicos pueden ser —y es una tarea siempre necesaria— iluminados desde una nueva perspectiva, la cual conducirá, si se procede con rigor, a confirmar los

* Los espacios poéticos de Rubén Darío, *de José María Martínez Domingo, publicado en New York, Ed. Peter Lang, 1995.*

hallazgos anteriores y a conocer con mayor hondura la singularidad y trascendencia del poeta abordado. Por este camino también pueden deshacerse viejos prejuicios y otras conclusiones erróneamente fundadas.

Y por este camino ha tenido la valentía de transitar el joven profesor José María Martínez Domingo. Leyendo su reciente obra *Los espacios poéticos de Rubén Darío,* me he reafirmado en que este poeta capital (y clásico, por tanto) de la lírica hispánica contemporánea, habita en unas moradas aún más profundas y secretas, que la inmensa crítica sobre su poesía no ha conseguido habitar del todo.

La aportación de Martínez Domingo ilumina racionalmente el vastísimo mundo poético de Darío y, a través de él, nos sumerge en los principios medulares de la estética del modernismo y de la literatura europea del fin-de-siglo que le es afín. Y es que si la poesía contemporánea (desde el romanticismo y, especialmente, del simbolismo en adelante) experimenta una revolución copernicana en el desarrollo de la imaginación creadora, el estudio sistemático de esos objetos imaginarios puede ofrecernos una vía muy segura para la comprensión cabal de esta poesía. El autor de esta indagación, se ha ceñido a las imágenes espaciales, por cuanto la significación simbólica que el espacio adquiere en la lírica (más aún en la contemporánea) nos permite penetrar con acierto en el complejo mundo poético de su autor.

Aún contando con mis reservas sobre la validez definitiva de la poética del imaginario (inaugurada en los años cincuenta con *La poética del espacio* de Gaston Bachelard y enriquecida desde los años setenta por Gilbert Durand), este libro sobre Darío no cae en ninguno de sus posibles excesos, sino que sabiamente aprovecha de este método aquellos principios que respondan a la realidad concreta de la poesía del nicaragüense. Los posibles excesos estarían en la concepción radicalmente arquetípica de todos los símbolos poéticos, sin tener en cuenta el grado de inconsciencia con que el poeta elabora sus objetos simbólicos en un texto determinado y las consecuentes variantes significativas —a veces opuestas— que un mismo objeto simbólico puede adoptar en dos poemas diferentes, y aun siendo del mismo autor. Martínez Domingo ha sorteado con gran eficacia todas estas tentaciones y nos devuelve el mundo espacial de Darío con su auténtica y profunda significación puesta en claro.

El libro que comento parte de los espacios reales donde vivió el nicaragüense (León, Managua, Santiago de Chile, Valparaíso, Buenos Aires, Madrid, París...), los cuales influyen a su modo en la configuración de su visión del mundo. Y tras este análisis, Martínez Domingo ha podido trazarnos la *peregrinación exterior* del poeta. Pero esa trayectoria espacial de raíz biográfica y extraliteraria influye —aunque no logra determinarla totalmente— en la *peregrinación interior* que el poeta realiza por el camino literario de sus textos poéticos. Es ésta, al fin y al cabo, la que más luz nos ofrece y la que demuestra con mayor evidencia la grandeza artística del escritor estudiado.

El presente libro analiza la progresiva trascendencia metafísica que otorga Darío a los espacios de la naturaleza y de la urbe. Pero antes de esta tarea ha explicado la razón de ser de este fenómeno: el conocimiento subjetivista de Darío y de todos los poetas modernos del fin-de-siglo en adelante. Por tanto, el libro nos demuestra la importancia que adquiere el yo del poeta en el conocimiento del mundo extra-mental, así como los pedregosos caminos que atraviesa el mismo poeta para llegar al conocimiento de su yo profundo, de su alma, ya que ésta se convierte, por vía irracional, en el único medio de conocimiento y de comunicación entre el poeta y el mundo. Así pues, el intimismo de Darío y de todos los modernistas no consiste sólo en un intimismo *de tema,* que ya habían practicado los románticos, sino que la intimidad del poeta se convierte en el fundamento de su conocer y de su conducta ante lo otro y los otros. La conciencia del tiempo y de la fragmentación íntima del yo cognoscente hace que este conocimiento sea siempre inseguro y quebradizo, y por aquí asoma el drama radical de Darío a la hora de instalarse en el mundo. Yo cambiante, conocimiento inseguro, búsqueda continua: auténtica *peregrinación interior,* como la denomina oportunamente Martínez Domingo.

Su libro, además de iluminar el drama existencial de Darío, ha realizado una rigurosa revalorización de *Azul...* y de *Prosas profanas,* libros muy estimados ya en las últimas tres décadas, pero a los que se les sigue otorgando una importancia menor que la de los indiscutiblemente maduros *Cantos de vida y esperanza.* Y no es así: por difícil que resulte la comprensión cabal de estos dos libros aparentemente más externos y parnasianos, Darío,

cuya trascendentalización de la naturaleza le lleva a intuir la armonía cósmica, ha estampado sutilmente en ambos volúmenes los problemas capitales de su espíritu. El recorrido por la simbología de tales libros, que Martínez Domingo lleva a cabo escrupulosamente, desempolva la densa sustancia existencial y metafísica que se esconden por esos poemas de sátiros, ninfas y cisnes.

Darío como fundador de la modernidad poética en nuestra lengua viene a ser la conclusión que, después de tantos descubrimientos, nos ofrece este libro. Nadie puede negarle ese rango. Lo que sí debe objetarse al presente estudio es el silencio que mantiene sobre la literatura en prosa y en verso de José Martí, que desde varios años antes había dado pasos gigantescos en ese mismo proceso. Hecha esta advertencia necesaria, el recorrido por la senda espacial de Darío, se convierte con este libro en una aventura gozosamente reveladora.

Carlos Javier Morales

La pesadilla histórica paraguaya

...por muchas vueltas que se les dé a las palabras, siempre se escribe la misma historia.

A.R.B.

En el «Prefacio» de *Madama Sui*[1], la novela del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, éste nos da varias claves para su lectura. El tiempo de la acción se sitúa durante las décadas de los 60 y 70, y el motivo dominante de esta narración, que «es menos que un relato y más que una invención» (p. 10), es el enigma de Madame Sui, la cual consagró el amor de su vida a un compañero de escuela a quien se refiere como ÉL (¿«Rey»?, p. 18). El compilador, no creador ni autor real, se ha valido de los 20 cuadernos que dejó Madama Sui para reconstruir la memoria de este personaje[2]. Esta historia amorosa genera su propio orden interno, aunque se inscribe en un concreto contexto histórico.

El narrador, que también es autor ficticio y personaje innominado, produce el discurso en el que se constituye como personaje que participa en la historia, manteniendo cierta vinculación con el autor real del relato. Este narrador va construyendo el cosmos novelesco con la participación de Ottavio Doria, protector y enamorado platónico de Madama Sui: «Contaré la pasión de Sui según el evangelio de Ottavio Doria» (p. 179). El futuro relato se desarrolla como un *work in progress* a base de los cuadernos que la desaparecida Sui legó a Ottavio Doria. Las frecuentes reflexiones que conciernen a la naturaleza del mundo ficticio representado y la configuración de los personajes, constituyen una parte de la poética interna de *Madama Sui:* «Debo hablar un poco más de Celina Blanco, que hasta el momento ha dado la impresión de no hablar. De lo contrario, también en esta historia de seres reales se abriría un hueco» (p. 185). Este tipo de reflexión del narrador apunta también al grado de conciencia del autor real sobre los problemas que plantea la creación literaria. Por ejemplo, de unos ex compañeros de Sui que la ayudan en una mudanza se comenta: «No habían tenido tiempo de entrar de golpe en la historia. Meterlos ahora en el relato es más fácil. No dan trabajo. Cosa de manipular y ajustar en el papel dos dimensiones diferentes... y algunas más» (p. 98). Ottavio Doria, en su función de narratorio, ayuda a precisar el plan del texto, no sólo apor-

[1] *Citamos por* Madama Sui, *Madrid: Alfaguara, 1996.*

[2] *«Entre mis utopías de autor de obras de ficción, la del compilador como sustituto del autor ha sido una preocupación constante en mi actividad de artesano de la palabra escrita. Quería llegar a la abolición completa del autor real, externo, sustituido por esta entidad furtiva, un poco clandestina del compilador en función de autor interno de la obra y como uno más entre sus personajes...», Augusto Roa Bastos, «Autopercepción intelectual de un proceso histórico»,* Anthropos, *115, 1990, p. 14.*

tando datos personales y escritos sobre Sui, sino caracterizando a su interlocutor como «narrador de historias fingidas» (p. 129) y «novelista que viene a recoger chismes para sus engendros literarios» (p. 149). Y sobre la verdad que la ficción nos transmite aconseja: «Escriba sobre la vida de Sui, como si se tratara de un personaje imaginario, para hacer más verosímil su verdad» (p. 166). Aunque el autor real no pertenece al mundo ficticio, sino que constituye una entidad imaginaria, su hablar ficticio se puede fácilmente identificar con la ideología de Roa Bastos[3].

Pero *Madama Sui* es una novela de personaje en la que se plantea el drama de la mujer paraguaya en la protagonista: una mestiza guaraní-japonesa, huérfana, que pasó dos años como hetaira de Stroessner, quien la liberó cuando Sui cumplió los 18 años. El mundo que la rodea es tan fantasmal y ambiguo como ella misma y como la irrealidad del Paraguay. El enigma de su personalidad está asociado a la importancia que se otorga en la novela al mediodía, ese momento misterioso («tiniebla blanca») en que se alcanzan la plenitud y la inmovilización de la luz en su curso[4]. El incidente que traumatizó la existencia de Sui tuvo lugar a los 13 años, cuando con un compañero de clase, conocido más tarde como ÉL, cazaron una lechuza a mediodía. El joven se separó de Sui para unirse a la guerrilla y ella siempre fue fiel a este amor. La ausencia de la persona amada, que permanece como un sueño inalcanzable, encuentra una forma de liberación en la actitud narcisista de Sui; actitud que se manifiesta en el amor a su cuerpo («Sentía esa oscura estimación que un cuerpo hermoso tiene de sí mismo», p. 121), así como en su relación sexual con Celina Blanco y Friné y en un brevísimo encuentro amoroso con un joven desconocido. Todas estas manifestaciones amorosas representan un intento por abrazar al fantasma del ser amado, así como por encontrar el misterio más íntimo y secreto de su condición de mujer. Y estos actos eróticos constituyen también un acto de liberación frente a un mundo perverso encarnado por el dictador que la degradó y victimizó.

Madama Sui estuvo muy influida, como dijimos, por su consejero Ottavia Doria quien le enseñó el acuerdo que existe entre toda tensión inversa: «La hermosura, la felicidad, el bien, el mal no se entienden por separado. Están mezclados entre sí» (p. 65). Felicidad y desgracia aparecen, pues, íntimamente unidas en la persona de Sui dentro de una armonía de contrarios representada por el amor de ÉL y los amargos años que tuvo que vivir como hetaira del dictador. Estas dos fuerzas antagónicas luchan y entran en permanente contradicción en Sui en virtud de la dialéctica de que cada cosa contiene su contrario: «Su desdicha había sido siempre su bienestar» (p. 37). El sufrimiento de Sui hay que buscarlo en el mal moral que corroe la realidad paraguaya. Contra el terror institucionalizado de la dictadura, se alza también la voz del narrador que, en este caso, es una proyección del autor real: «Me hicieron recordar los mechones de pelo humano que crecían en las grietas de los paredones de la cárcel. Algunos torturadores enloquecían. Se arrojaban de cabeza contra los muros para acabar más pronto» (p. 63). Otro rasgo autobiográfico se nos revela, por ejemplo, cuando el narrador señala la fecha de su expatriación que coincide con la del exilio de Roa Bastos: «... en el exilio forzoso a que fui arrojado en la mayor diáspora sufrida por el país: más de un tercio de la población, desde el año 1947» (p. 61). Desde esta perspectiva histórica emerge también la conciencia crítica del autor sobre la colaboración de numerosos criminales nazis con el gobierno neofacista de Stroessner, como los casos de Joseph Mengele y Walter Schreiberg (caps. XX y XXI).

[3] *«Hoy ya no se habla de gobierno político, sino del poder a secas, como expresión del predominio indiscriminado de los mílites» (p. 123); «Porque, sabe usted, señor narrador de historias fingidas, los tales 'derechos humanos' no existen para los pueblos débiles o hambrientos» (p. 129); «Me gusta imaginar a Dios no en figura y semejanza a los simios que componemos la infame, la maldita raza humana, sino en la forma de una ballena que hace hervir el mar con sus coletazos» (p. 136); «Los que seguimos perteneciendo a este mundo, no sabemos nada. Siempre es el mismo mundo inmundo, inmutable en su atroz inmutabilidad» (p. 140), etc.*

[4] *«El espacio se ha coagulado en la calina blanca. En esta ausencia de luz, por exceso de luz, como en la felicidad excesiva, la muerte no parece estar en ningún sitio. La vida tampoco» (p. 15); «Sobre la tierra en sequía, en medio de la tiniebla blanca...» (p. 17); «Tendió la mano hacia la tiniebla blanca. La mano oscura y callosa quedó como bañada de cal» (p. 19); «Ha visto que la tiniebla blanca de la siesta se aprieta contra la casa» (p. 30); «...ella sacaba la camisa de aquel niño de trece años, que todavía conservaba, en su imaginación, el olor de ÉL, el fulgor ceniciento de aquella siesta calcinada por la tiniebla blanca» (pp. 57-58), etc.*

El final del relato se halla, de alguna manera, prefigurado en la muerte de los dos amantes ciegos que tanto conmovió a Sui. Y en el mismo árbol en que se suicidó ÉL, Sui se inmola en aras de la liberación del tiempo y la naturaleza, alcanzando su plenitud mediante la conjunción final de Eros y Thánatos.

La singularidad en el modo de presentación del narrador como personaje, autor ficticio, interlocutor, además de las frecuentes reflexiones en el interior de la historia, nos remiten al grado de conciencia del autor real sobre la creación literaria. Y, aunque toda novela es ficción, *Madama Sui*, como toda la obra de Roa Bastos, está concebida en relación dialéctica con la realidad histórica paraguaya. Al placer estético de esta novela, se une la indagación del ser humano y del vivir de un pueblo que podría ser caracterizado como una pesadilla histórica.

El protagonista de *Contravida*[5] es un preso político escapado de una cárcel paraguaya donde ha pasado siete años. Disfrazado, emprende un viaje de tres días de Asunción a Encarnación en busca del paraíso perdido de su infancia. Viaje simbólico ya que el tren no es sólo un medio de huida, sino un signo de evolución psíquica. El héroe es siempre viajero, es decir, alguien inquieto cuyo trayecto constituye una prueba iniciática de una aspiración que no llega a realizarse.

El viaje al pueblo de Iturbe, al que la novela está dedicada, supone un homenaje del autor a su vida y a su gente. En esta aldea, Roa Bastos pasó su niñez, y junto a otras referencias autobiográficas, que permean el texto, demuestran la importancia que el pacto autobiográfico tiene en *Contravida*[6], obra donde coinciden narrador, personaje y autor real y productor del texto. Pero lo que importa de la autobiografía es su capacidad cognoscitiva tanto del autobiografiado como del contexto histórico en el que se inscribe el relato. En el dato biográfico hay que destacar la condición de exiliado del autor real, el cual, desdoblado en el protagonista-viajero, va tomando conciencia del sentimiento obsesionante de estar destinado a ser una persona sin hogar. Mientras el tren avanza, la memoria del protagonista retrocede en el espacio y en el tiempo, concentrándose en sus recuerdos entre los 7 y los 13 años, período en el que se van superponiendo otros viajes en tren. El temor de este prófugo provoca pesadillas y fantasías, fantasías que están en relación directa con el miedo que los hombres experimentan frente al mundo. El protagonista nos retrotrae a lugares íntimos y vivencias pasadas para llegar a un conocimiento de sí y poder comprender el entonces y el ahora: «Escribo para mí. Para capturar la huidiza memoria del presente, por lejos que uno retroceda» (p. 98). Y detrás de la evocación provocada, tanto por los recuerdos que le asaltan en el tren como por su condición de fugitivo, se nos va revelando un mundo mágico y misterioso.

El objeto del viaje es, según Jung, la madre perdida, idea expresada por el protagonista: «El mito de la infancia perdida, perverso, astuto, falaz, me tiene prisionero. No puedo huir de él» (p. 153). Al final, frustrado en su búsqueda, reconoce la precariedad de unas señas de identidad del hogar paterno que con tanto anhelo persiguió: «Vine en busca de un hogar que ya no existe. La vida tampoco deja huellas vivas» (p. 268). Porque la infancia, los recuerdos, viajan en nuestro interior y nunca nos abandonan. Vida y muerte se confunden en este viaje iniciático, pero muerte en su sentido afirmativo como suprema liberación y transformación de todas las cosas en un mundo en el que vivimos como pasajeros condenados a otra vida. El viaje lo conduce a una muerte que no se opone absolutamente a la vida: «El último refugio del perseguido es la lengua materna, el útero materno, la placenta inmemorial donde se nace y se muere» (p. 73). La vida se prolonga en la muerte. Y a la inversa, según la teoría que mantiene Crisaldo, el maestro del protagonista. Éste, pues, vuelve a un origen inalcanzable, a un pueblo en ruinas, muerto, donde se ha detenido el tiempo. Y escoge el fuego, como lo hiciera ÉL en *Madama Sui*, como agente de transformación y regeneración. Con este sacrificio pagaba a los dioses la deuda contraída por la vida y se liberaba de la servidumbre del tiempo: «Estaba entrando en el mundo, por el fondo de todo lo creado, libre de recuerdos, de nostalgias, de pesares, de rendimientos» (p. 302). Pero esta

[5] *Citamos por* Contravida *(Madrid: Alfaguara, 1995).*

[6] *«Para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje», Philippe Lejeune, «El pacto autobiográfico», en «La autobiografía y sus problemas teóricos»,* Anthropos, *29, 1991, p. 47. Refiriéndose a* Contravida, *Roa Bastos afirma: «Es sin duda mi libro más importante, más entrañable y más autobiográfico»,* El País, *5.V.1995, p. 38.*

inmolación, como regeneración de fuerzas creadoras con una finalidad purificadora, es rematada por un estallido de violencia encarnada por dos pistoleros que acribillan al protagonista mientras se consume en el fuego.

El viaje arquetípico que define *Contravida* se inicia como un descenso a los infiernos (fuga del prisionero por los túneles) para llegar, ahondando en el fondo del caos, a la irrealidad o fantasía; fantasía que constituye una vía de acceso a lo otro, o desplazamiento para llegar a un conocimiento de la verdad. Y la figura fantástica que puede solucionarle el enigma de su persona es su maestro Gaspar Crisaldo quien en el espacio mágico de Manorá podrá revelarle la «última sabiduría» (p. 283). Por esto en *Contravida* juega un papel importante el espacio fantástico, dimensión donde el plano extratextual no se pierde ya que ambos se confunden, como sería, por ejemplo, el caso del pueblo real (Iturbe) y el mítico (Manorá). A esta dimensión misteriosa, intuida o soñada, la define el protagonista como realidad: «La verdadera realidad no es para mí sino lo real de lo que todavía no existe. Lo que debe ser descubierto en sus caras más oscuras» (p. 97)[7]. Lo fantástico introduce otro orden de causalidad, de formas de existencia, y un esquema simbólico que contiene un humanismo liberador como se evidencia en el trasfondo de crítica social que permea todo el relato. Quizá el elemento más emblemático de la dimensión fantástica en *Contravida* sería el portón de la casa donde el protagonista pasó sus años juveniles; puerta como pasaje entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, puerta que invita a ser franqueada para adentrarse en el misterio de la existencia. El máximo exponente del humanismo liberador sería Crisaldo, el neonato adulto («yo nazco todos los días y al anochecer muero», p. 194) dueño de una cueva donde habitan personajes de la imaginación que, como el propio Crisaldo, luchan contra unas estructuras racionales que han institucionalizado la represión.

Contravida es, como todos los relatos de Roa Bastos, un texto subversivo que transgrede la regla y la convención, introduciendo la angustia del hombre moderno que trata inútilmente de encontrar su raíz en un mundo que se desmorona sin solución.

José Ortega

El pensamiento silencioso*

«¿Puede una meditación del silencio ser, en sí misma, silenciosa?» A lo largo de la dilatada, dúctil escritura de este libro asistimos a una retracción del pensamiento y la palabra hasta las orillas invisibles del silencio. Silencio primordial, silencio de la epifanía del ser, lugar ausente hacia el que se dirigen todo paso, toda mirada, toda escucha. Nada puede decirse tal vez de ese imposible espacio entreabierto, de esa extensión o esa nada que brillan más allá del lenguaje y la conciencia, y, sin embargo, viene a decirnos el ensayista argentino Santiago Kovadloff, la palabra del hombre apunta incesantemente hacia ese silencio que la sobrepasa y, aún más, la posibilita. La presión de lo imponderable, el peso ingrávido de ese afuera silencioso, la ausente presencia del rostro-más-allá-de-todos-los-rostros, deja siempre una huella invisible, una secreta tensión en la palabra, en esa palabra que mientras se dice a sí misma dice también, sin saberlo, el silencio. Pues los ojos de esa palabra miran siempre hacia adentro y hacia afuera de sí mismos, y en uno y otro lugar, al final del viaje inmóvil de la mirada, encuentran una única e irreal realidad, ese *germinal Nunca* en el que Paul Celan cifró el misterio de la humana palabra.

El propósito de Santiago Kovadloff en este libro es estudiar ese fondo irreductible del silencio en algunas de sus manifestaciones esenciales. Siete actitudes o

[7] *«Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, soñarla, o imaginarla», A. Roa Bastos, en «Augusto Roa Bastos»,* Anthropos, *115, 1990, p. 5.*

* *Santiago Kovadloff,* El silencio primordial, *Buenos Aires, Emecé Editores, 1993.*

experiencias del hombre son, pues, convocadas aquí en lo que tienen de esencialmente inapresable. La poesía, el psicoanálisis, la música, las matemáticas, la pintura, la fe religiosa y el amor, como nuevas *siete noches* del sentido, hablan en estas páginas de su modo siempre diverso de enfrentarse al silencio primordial, pero también de la unidad esencial que conforman en lo que tienen de ciegos acercamientos al centro único de lo indecible. No es gratuita, creo, la alusión a la obra de Borges. No sólo es un autor que aparece citado en varias ocasiones a lo largo de estas páginas, sino que la tensión y la pasión que caracterizan la escritura del maestro argentino proyectan secretos resplandores sobre el libro de Kovadloff. También aquí escribir es el «fruto de un rapto. Es vocación, respuesta a un llamado». La cábala, la *Divina Comedia,* las pesadillas, *Las mil y una noches,* la poesía, el budismo y la ceguera fueron para Borges los *lugares de la pasión* que lo condujeron a la escritura de sus *Siete noches.* Santiago Kovadloff habla ahora también desde esa ceguera de la voz que tantea en lo oscuro. Lámparas de fuego, sus palabras, hacia el resplandor de lo indecible, en las cavernas del sentido.

El primero de los ensayos, «La palabra en el abismo: poesía y silencio», plantea la necesidad de distinguir dos tipos fundamentales de silencio: el «silencio de la oclusión» y el «silencio de la epifanía». El primero es sobre todo el resultado de un acallamiento, de una prescindencia de las palabras que sólo busca hacer olvidar la imponderabilidad última que nos constituye. Ese silencio, el silencio de la oclusión, se relaciona estrechamente con el imperio de la subjetividad y de la razón pretendidamente omniabarcadora. También el recinto de lo convencional, de lo dogmático, del ruido incesante del que se hablará en el tercero de los ensayos, «El silencio musical», recluye al hombre en esa oclusión silenciosa y profundamente estéril. El silencio de la epifanía, por el contrario, es el silencio liberador, la superación de todo límite, el rayo oscuro de la escucha lanzado a las regiones incógnitas: «Hablo de la orilla del mundo que ha escapado al espejismo de la determinación; de ese otro rostro del paisaje que mediante la imprecisión de sus rasgos denuncia la unilateralidad de sus facciones tercamente familiares e insinúa una alteridad posible, una incógnita esencial.» La poesía, para Santiago Kovadloff, es un incesante ir y venir entre estos dos silencios. Ninguno de ellos puede acogernos por mucho tiempo. Su demorada presencia nos destruye. Sólo el movimiento acordado, la asunción del ritmo indetenible del mundo, son fecundos (y soportables) para el hombre.

«El silencio en la cura» se enfrenta a la relación entre el paciente y el psicoanalista desde el concepto lacaniano de *semblante:* aquello que aparece o se manifiesta en el transcurso de la sesión es siempre signo de otra cosa. Pero es precisamente el silencio del psicoanalista, la ausencia de su voz, lo que constituye el signo más poderoso en este contexto. La ausencia casi tangible de su voz no sólo posibilita la irrupción de lo que en el paciente yacía acallado desde tiempo inmemorial, sino que se revela como el signo del fondo irreductiblemente silencioso del enfermo. La superación de la enfermedad, la cura, será sobre todo la asunción de ese abismo interior, de ese sentido ausente que no deja de interrogarse a sí mismo, la comunión con el propio misterio. Pero esta comunión que libera al hombre de todo trastorno y toda contingencia, es también el centro del tercero de estos ensayos, «El silencio musical». Para Kovadloff «las raíces de la música parecieran hundirse en el sentimiento del tiempo; en el hombre que se sostiene en su transcurrir. Allí, en el dominio de ese sentimiento que lo afirma y lo avasalla, el hombre ya no es lo que le pasa o lo que le ha ido pasando o lo que le podría llegar a pasar.» Y la música, así, es una prolongación o una metáfora del silencio. La extrema reducción a que se ve sometida en ella la materia, de tal modo que se diría casi un arte inmaterial, permite que el silencio sople en el interior de los sonidos, como si toda vibración soportase un vacío, un hueco que la destruye y la sostiene. El ensayista argentino analiza también en este ensayo las implicaciones de las pausas (silencios también) musicales, así como el sentido del aplauso que corona la audición de una obra y reconoce la imposibilidad de proferir palabra alguna ante (o tras) lo inconmensurable.

También en el campo de las matemáticas hay que saber escuchar el silencio. Para Kovadloff, es el cero la representación numérica de ese espacio originario: «El

cero proclama que la conciencia ha tenido acceso matemático a lo incalculable; a lo real como escenario de deslumbrada incomprensión. Es por ello que el fondo al que remite el cero con su forma es el vacío.» Y, en efecto, Kovadloff no sólo tiene en cuenta la deslumbrante trayectoria etimológica del *cero,* sino que lo relaciona con el *hsü* de los taoístas y con el *sunyam* de los hindúes. Conceptos del vacío ambos, el cero de las matemáticas se relaciona más con ellos que con el concepto también matemático de infinito, pues mientras éste «consigna el carácter inagotable de la sucesión», el cero «denuncia una ausencia, encarna una falta sin remedio, un silencio intransponible.» También en el ensayo siguiente, «El silencio monástico», el silencio se relaciona con el vacío, con el despojamiento del espíritu que ha de llevarse a cabo antes de la oración. La espera infatigable, el establecimiento de un espacio para la recepción: son éstos los rostros del silencio en el ámbito de la fe religiosa.

Klee, Picasso. Sus cuadros, pero también sus palabras, son convocados en «El silencio en la luz: la pintura». Kovadloff concibe su búsqueda pictórica como un deseo de transfiguración. El alejamiento de la naturaleza y de las formas convencionales que tiene lugar en la pintura de este siglo es un proceso que conduce al encuentro con lo irrepresentable. Signos visibles de lo invisible: es éste el designio de la pintura contemporánea, representada aquí por dos de sus más altos exponentes. El don de los pintores ciegos: la entrevisión, el color gris, manchas o hebras indescifrables. Oigamos a Kovadloff: «Se quiere pintar lo que no puede ser reproducido para que se alcance a presentir lo que no puede ser contemplado. Un haz de luz, en suma, donde vibre el eco de una presencia sin rostro.»

Finalmente, «El silencio amoroso» es una meditación sobre el encuentro con el otro, con la alteridad radical. El ser amado es el lugar de una transubstanciación. Cuando nos acercamos a él, vamos hacia lo que incesantemente se aleja para acercarse más a nosotros y desvelarnos. Por eso, para Kovadloff, la caricia «es la incomparable voz del silencio amoroso». Y más adelante: «Acariciar es acatar desde la ternura el silencio extremo encarnado por la amada en lo que ese silencio tiene de inexpugnable». Como a lo largo de todo el libro, Kovadloff dialoga en este ensayo final con las ideas irradiantes de, entre otros, Rilke, Kierkegaard, Fichte o Levinas. Sólo de este modo, acogiendo el pensamiento de los otros, puede el pensamiento propio interrogarse a sí mismo. Y es esta, tal vez, una de las virtudes del libro de Kovadloff: el incansable cuestionamiento de todo, la espiral de la palabra reflexiva que vuelve siempre sobre los orígenes y se alimenta de su propio vuelo en la precariedad y de su propia proyección hacia el espacio sin límites.

Rafael-José Díaz

Viaje a la mala vida*

Por aquello de que toda demanda genera su oferta, a finales del siglo XVI los *consellers* de Palma de Mallorca, a instancias de la Corona, se decidieron a ampliar la mancebía de la ciudad. Estudiadas las distintas posibilidades, se vio que era necesario aprovechar el espacio cercano ocupado por algunos campesinos, de modo que se llegó a un acuerdo con los lugareños: o abandonaban sus campos para marchar a un lejano baldío o pasaban a formar parte del negocio, regentando algunas de las nuevas instalaciones. Es decir, se propuso a cada uno de ellos que dejase su campo y se dedicase a gorrón de prostitutas.

* *Emilio Temprano,* Vidas poco ejemplares, *eds. El Prado, Madrid, 1995.*

A menudo me he preguntado por estas familias: ¿cómo vivieron el cambio y, de campesinos, pasaron a ser rufianes? El marido solícito se convirtió en jaque y valentón, la mujer temerosa de Dios en ramera, y su existencia modesta y tranquila pasó a ser un ejemplo más de la vida airada. ¿Qué significó en sus vidas este esperpéntico cambio?

Para responder a estas preguntas, creemos que no hay nada mejor que seguir el itinerario que por este submundo se ha fijado Emilio Temprano en su último libro.

Temprano nos propone un viaje, si no novedoso en cuanto al tema, sí distinto en cuanto a sus pretensiones. Sin dejarse convencer por los consejos de los moralistas y predicadores de la época (¿cómo iba a hacerlo el autor de *El árbol de las pasiones?)* y sin dejarse cegar por la grandeza y los resplandores de la Monarquía Hispánica, el autor nos va a llevar, a través de una galería de personajes violentos y apasionados, hasta lo más bajo. Es decir, al mundo del hampa. Así, en nuestro recorrido va a ir apareciendo el más variopinto elenco de personajes marginales: rufianes, celestinas, valentones, rameras, fanfarrones y toda suerte de pícaros, tales como biantes, felsos, afrailes, falsos bordones, acaptosos, afarsantes y otras gentes de amistad poco recomendable.

El esfuerzo del autor, no obstante, va a ir más allá de realizar una simple taxonomía de las gentes del mal vivir. De hecho, el principal logro de la obra consiste en que estos retratos no son, como sucede en tantas ocasiones, ni una sucesión de pinturas costumbristas ni una aséptica reconstrucción de motivos y usos de la vida cotidiana. Valiéndose de fuentes literarias raras y poco conocidas, el autor aprovecha para reconstruir no ya los actos sino las actitudes, las motivaciones y algunos de los complejos mecanismos psicológicos por los que se regía este difícil mundo. Así, aunque parta de esa base fabulada, Temprano es capaz de radiografiar en bastantes momentos, las pasiones de los sujetos en cuestión, de lo que resulta una caracterización no ya completa sino, en el pleno sentido de la palabra, viva.

En consecuencia, no habremos de buscar un estudio acabado y sistemático del significado y la función social de estas figuras sino más bien un intento de acercarnos a ellas y echar un vistazo. Aparecerá entonces al jaque, emperifollado, haciéndose valer con su fanfarronería o mandando al otro barrio a algún corchete. Más allá, se asoma la alcahueta, camelando a tiernas jovencitas y riéndose de sus embobados clientes. En la otra esquina, aparece el gorrón pegando a su «hermana», aunque enseguida nos distraemos ante el barullo que están montando un rufo y una celestina peleados por una cuestión de competencias. Salimos del burdel y entramos en la taberna; visitamos ahora la cárcel para acabar asistiendo a una ejecución pública.

En esto reside la virtud del viaje que nos propone Temprano: no consiste en ver monumentos ni gentes retratadas en los museos. Consiste en observar conductas y en captar situaciones, es decir, en intentar comprender a personas.

A partir de ello se desarrollan algunas de las reflexiones más sabrosas de la obra. ¿En qué consiste el éxito del proxeneta entre sus «protegidas», si sólo vive de chulearlas y utilizarlas como un simple instrumento para ganar dinero? El autor se cuestiona así si una de las verdades para él más evidentes, a saber, que no hay posibilidad de bienestar dentro de la sumisión, lo es también para muchas personas no ya sólo dentro del prostíbulo sino «también en algunas relaciones de pareja normativizadas: con mayor o menor intensidad pasional, explícitas o interiorizadas». Reflexión tan interesante para unos como molesta para otros.

Seguimos viajando. En el mundo de los rufianes, regido por la fuerza, la arrogancia y la hombría, ¿qué pasará con aquel jaque que vemos allí enfrente, de aspecto decrépito y casi educado? ¿Por qué estas mujeres se están disputando a este rufo y cómo éste consigue tener a las dos bajo su dominio? ¿Qué conocimientos de las debilidades humanas ha adquirido esta alcahueta para poder competir con los gorrones más acreditados? Una vez más, en vez de decirnos cómo debían ser estos personajes, lo que se intenta es la reconstrucción de su difícil arquitectura de sentimientos y pasiones.

Pueden hacerse, no obstante, algunas objeciones al camino seguido. Por un lado se echa en falta una base documental más amplia, pues si bien hace uso de fuentes esencialmente literarias, podría haber echado mano de parte del inmenso caudal de datos del que se dispone sobre estos temas, muchas de cuyas informaciones

poseen un carácter más «vivo» y personal que el de las propias fuentes literarias. Aspectos tales como la cárcel de mujeres de Madrid, que tan abundante literatura ha generado en los últimos tiempos y, sobre todo, la visita que se realiza por las mancebías de la Península, se habrían visto notablemente enriquecidas.

Junto a esto hay que apuntar que en algunas ocasiones existe una distancia excesiva entre el planteamiento y el desarrollo de algunos aspectos, como en el caso de las alcahuetas, cuyo estudio no aporta ninguna dimensión desconocida.

Estas observaciones, no obstante, deben ser puestas a beneficio de inventario, pues el autor en ningún momento pretende complacer las actuales exigencias académicas de investigación (existen pocos términos más antitéticos a la figura de Temprano que el de «academia»), ni por otro lado estas veleidades documentales se hacen imprescindibles para lograr el fin último que persigue en su deambular por el mundo del hampa.

Porque de hecho lo que el autor pretende demostrar es que los orígenes del género esperpéntico en nuestro país se remontan a mucho antes de las formulaciones de Valle-Inclán. Para Temprano, la gestación del esperpento entendido como «deformación absurda de la realidad y visión grotesca de la condición humana» se encuentra en los romances de ciego medievales y su desarrollo se puede adivinar en los romances vulgares, jácaras y sainetes españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII que aquí analiza, llegando su sombra hasta nuestros días en las más variadas manifestaciones de nuestra cultura.

En este sentido, Temprano nos dibuja la figura del rufián —en lo que seguramente es la parte más acabada del libro— como resultado de una sistemática «esperpentización» de la figura del caballero andante. En consecuencia, los ideales caballerescos que movían a un Amadís de Gaula o a un Palmerín de Oliva, tras ser deformados hasta la caricatura, se convierten en los ideales y modos de vida de los rufianes de mancebía.

La caballerosidad se convierte así en soberbia; la sensibilidad, en agudeza y labia desvergonzada. El valor justiciero no es ahora sino bravura y violencia sanguinaria; el heroísmo, valentía asociada a toda una serie de conductas chulescas; la inteligencia, astucia para engañar a la autoridad. El amor, claro está, no es en el hampa sino puro erotismo interesado.

Estas sugerencias, no obstante, no están libres de problemas. En primer lugar, se nos antoja que esta consideración de la literatura popular como alteración sin más de la culta, acaba por convertir en simple esperpento todo lo relacionado con la «baja» cultura, fruto de un ejercicio continuado de deformación de lo más alto.

Además, y tal y como reflejaba nuestra historia de los campesinos-rufianes, una consideración no literaria del mundo del hampa nos hará cuestionarnos, en ocasiones lo que de «deformado» pueda tener el relato de esas vidas. En situaciones tan extremas, la vida tiende a ser grotesca y terrible de por sí sin necesidad de que nadie venga a deformarla artísticamente.

Por otro lado, ¿hasta qué punto es legítimo convertir esta tendencia al esperpento en una vocación básicamente hispana?

En todo caso, si seguimos al autor, un regusto por lo tragicómico parece que se halla constante a lo largo de los siglos en nuestra literatura... y lo que no es la literatura. Uno de los grandes aciertos de esta obra escrita por un filósofo y antropólogo —entre otras cosas— está en su capacidad de ir más allá del simple modelo literario y en plantearse hasta qué punto estos tipos y estas actitudes han permanecido constantes en nuestra cultura a lo largo del tiempo, pese a sus distintas formulaciones, y puedan ser la clave de comprensión de algunos comportamientos del mundo hispánico contemporáneo.

Tesis arriesgada pero más que interesante, Temprano la argumenta con su característico estilo, refrescante y antiescolástico, consistente en ir dejando caer sugerencias aquí y allá: ese fanfarrón del Siglo de Oro, ¿no tendrá nada que ver con aquel tipo que todo lo sabe y todo lo entiende, que nos encontramos en el bar? Aquel grupo de jóvenes que han gastado ingentes cantidades de tiempo y dinero en que parezca que no les importa nada el cuidado de su imagen porque así lo exige la moda ¿guardan alguna relación con los aristócratas del barroco imitando en el vestido y en el lenguaje a gentes de reputación dudosa? El concepto tan desorbitado de su «yo» que tenían estos personajes de vida airada ¿tiene su correlato entre las personas que hoy en día copan el escalafón de la vida pública?

El autor sugiere conexiones e insinúa causas dejando a cada uno libertad de respuesta. Quizás se eche en falta más desarrollo en alguna de sus propuestas, aunque este sea un mal menor cuando alguien tiene la capacidad de proponer cosas distintas y de viajar de una forma diferente. Porque, en definitiva, frente a tantos viajes organizados por la cultura académica en los que siempre se sigue el mismo itinerario, el que nos propone Temprano es gustoso y ameno, y si no nos adentra por terrenos excesivamente nuevos, sí nos propone recorrerlos de una forma a veces insólita y siempre sugerente.

Jaime Marco Frontelo

Un estilita de nuestro tiempo*

Andrés Amorós es un escritor de múltiples intereses que ha cultivado, entre otros géneros «un gusto por el ensayo creativo, literario, no puramente erudito», con el que ha obtenido sus más granados frutos intelectuales. Ahora, quien ha dedicado tantas páginas sagaces a la teoría y crítica de la novela, ha venido también a practicarla, y con notable acierto. Pero el estudioso de la novela «intelectual», queriendo ante todo divertirse escribiendo y entretener a sus lectores, ha huido en la suya de aquel registro para acercarse, como Cervantes pedía, al «desocupado lector».

La imagen primera de Andrés Amorós es la de un ensayista de primera magnitud, cuyos libros de crítica literaria apelan a la inteligencia del lector y están escritos con la pasión y el interés de las mejores ficciones. Porque Amorós se aproxima siempre a la literatura desde el punto de vista del creador, como quien domina por dentro la maquinaria de los artificios con que se hace la literatura, y los desvela con la sencillez del artesano que está acostumbrado a manejar sus cotidianos utensilios. Su crítica literaria equivale a una forma eminente de creación, de recreación, revelando lo que el mismo creador ha puesto en su obra desde los ojos de otro creador, aunque sea también catedrático en la materia. Pues como explicara en *Introducción a la literatura* (un título de apariencia modesta pero que fue Premio Nacional de Ensayo), «la literatura no es, para mí, una obligación académica ni una tarea de funcionario»; y en un cuestionario sobre el tema, recogido en el volumen *Literatura y educación*, dejó sentado que «la auténtica literatura va muy unida a la vida».

Por eso, ante la primera novela de Amorós, lo primero que hay que desechar es una prevención: *Me llaman Simeón* no es la novela de un profesor ni de un crítico, sino otra más de las obras de un escritor que ahora ha abordado un nuevo género, la reina de los géneros que es la novela. En un breve y precioso volumen impreso hace un par de años, *Desde el Mediterráneo*, Amorós se acercaba ya «a contar realidades e intentar evocar sensaciones», es decir, a lo narrativo y lo memorable. No es de extrañar, pues, que como emanación natural de aquellas hojas de «cuaderno escolar» en las que decía anotar sus «impresiones», hayan surgido, acaso en la confluencia con un proyecto más largamente acariciado, las páginas de esta novela, a las que llama el narrador «estas notas» escritas en «viejos cuadernos, que han esperado durante años a recibir mis obras maestras». En todo caso, las evocaciones que allí afloraban en primera persona, vistas ahora, parecen un precedente de la prosa narrativa de muchas páginas de *Me llaman Simeón*, la novela que ha publicado también Ediciones Aitana con el buen gusto característico de esa interesante editorial de la ciudad alicantina de Altea.

* *Andrés Amorós,* Me llaman Simeón, *Ediciones Aitana, Altea, 1996. 198 págs.*

Una novela es ante todo una historia, y la de *Me llaman Simeón* se ha resumido así: «El 1 de enero de 1991, un hombre cualquiera se encierra en su casa, dispuesto a vivir el resto de sus días como un anacoreta, sin hablar con nadie. La historia de su vida explica por qué ha llegado a eso: la infancia de posguerra, la familia, las mujeres, el periodismo, la democracia... Con mucho humor y mucha ternura, un estupendo y ameno relato de la vida española, desde los años 50 hasta hoy». El porqué del título es obvio. A Vicente, que así se llama el protagonista, le llaman Simeón los que ven con estupor que se aísla en su piso como San Simeón el Estilita, el asceta del siglo V que vivió largos años en la cima de una columna, aislado del suelo, entregado a la oración y la predicación.

Pero una novela es también forma, y la que ha elegido Amorós para la suya es un artificio tan sencillo como eficaz: el encierro de Simeón suscita la curiosidad de los medios de comunicación, y un compañero periodista, Giner, se ofrece a hacer de intermediario de sus explicaciones y a transmitirle algunas preguntas de los lectores, que darán pie a nuevas noticias por parte del encerrado. Ese es el artificio esencial, de raigambre clásica, como la carta que Lazarillo contesta a Vuesa Merced y que constituye su propia novela, o la confesión que rinden otros antihéroes picarescos para satisfacer la curiosidad del vulgo o de los señores que se interesan por su vida y condición. De acuerdo con ello, el material narrativo que nutre la novela de Simeón (pues pronto aceptamos llamarlo también por ese nombre) está conformado por las propias observaciones del protagonista, por las notas que va tomando de la situación, los cuadernos que dice llenar para entregarlos a Giner, las respuestas que da a sus preguntas y la carta que al final dirige a su hijo Vicen.

Puede decirse que el pretexto que da pie a la novela resulta inverosímil, pero no más verosímil parece el expediente de volver loco a un hidalgo con la lectura de novelas de caballerías para lanzarlo a los caminos en busca de aventuras. Y sin embargo, al final a don Quijote acabamos creyéndolo una persona real, como asimismo sucede con Simeón una vez que avanzamos en el conocimiento de las motivaciones del personaje.

Tras el irónico planteamiento de la situación inicial (a la que se vuelve puntualmente cuando conviene), se abre una larga suspensión hasta los capítulos finales de la novela, y en medio la historia se despliega tomando un derrotero rememorativo, donde tienen cabida la narración de las peripecias de una vida, la confesión y la confidencia, donde se retrata no sólo al protagonista sino una familia, una época y una sociedad que lo explican y lo determinan en cierta medida. Se cuenta así la historia de un tiempo, de un país, de la cual cabe decir con los versos del poeta Gil de Biedma: «De todas las historias de la Historia / sin duda la más triste es la de España, / porque termina mal.»

Pero ahí trae a contribución el autor los «pequeños detalles exactos», que diría Stendhal, para poner en pie con viveza, con humor e ironía a menudo, y con nostalgia a veces, un mundo que reconocemos inmediatamente los que de niños hemos jugado a las chapas oyendo los seriales de *Diego Valor, el pirata del futuro,* y las radionovelas de Pedro Pablo Ayuso, Matilde Conesa y Juanita Ginzo; los que tras echar una «firma» al brasero leíamos tebeos de *Hazañas bélicas* y de *Roberto Alcázar y Pedrín,* mientras daban el «Parte» de Radio Nacional de España, y los que asistíamos a clase de Formación del Espíritu Nacional, o estudiábamos tanta Historia Sagrada que nos eran enormemente familiares desde las plagas de Egipto hasta las trompetas de Jericó.

Al hilo de la narración de una vida que ocupa el primer plano, la novela compone un retrato que va desde los tiempos de la «paternal tutela de un dictador» hasta mucho después de que «la vigilante luz del Pardo» se haya apagado, pasando revista con ironía, con ternura o con desenfado desde la «fauna profesoral» de una universidad con clases tan teatrales como las que padeciera otro Andrés, el Andrés Hurtado protagonista de la novela de Pío Baroja *El árbol de la ciencia,* hasta las fiestas sociales de los profesionales del diseño o el cambio ideológico acelerado de muchos prohombres de la política, junto con pasajes especialmente divertidos sobre el papanatismo publicitario y los negocios del mundillo editorial.

Pero todo ello atravesado por la conciencia de un niño solitario que siente tanto la falta de ternura de su madre, que a su muerte no la podrá llorar; por la presencia de un padre gris, cuyos secretos no entenderá su hijo hasta mucho después de perderlo; por el fracaso

repetido del amor, a vueltas con la exaltación erótica; por la incomprensión de los propios hijos; por el drama de la muerte y la soledad... Y siempre desde la subjetividad de quien cree que existen dos grupos de hombres: «los que, en conjunto, pueden pensar que han tenido una infancia feliz y los que creen que su infancia fue desgraciada».

En cuanto al estilo, la novela está narrada con naturalidad, casi con sencillez, como corresponde al periodismo que es la profesión del protagonista. A la hora de narrar, también el autor «desdeña las romanzas de los tenores huecos», como decía Antonio Machado. Pero esa sencillez del estilo linda con el encanto cuando se comprende que a menudo el narrador cultiva el arte de la sugerencia, de la discreción, como se aprecia en el casi pudor con que narra ciertas escenas eróticas, o la contención voluntaria cuando apuntan pasajes sentimentales. Otras veces aparece franco el humor, como en la parodia que da cuenta de la salida del padre de Simeón al café, echado por las mujeres de casa: «Huido y desarmado el enemigo, las tropas femeninas habían alcanzado ya sus últimos objetivos militares.» O se explota la ironía en inteligencia con el lector, como al decir Simeón a propósito de sus amores: «No resulta fácil contar una novela rosa... no conozco las técnicas del género», que sin duda es un guiño dirigido a quienes saben que un temprano ensayo del autor fue precisamente *Sociología de una novela rosa,* donde analizaba las populares historias de Corín Tellado. Sin embargo, hay que entender la naturalidad del estilo como una elección voluntaria de quien prefiere allanarlo para el lector, de acuerdo con la cita de Cervantes que Simeón le da como consigna a su amigo Giner: «Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala». Con lo que confirma, de paso, el papel de intermediario de Giner en su relación con el público, justamente como la función de «intérprete y declarador de los misterios del retablo» que tiene el criado a quien Maese Pedro da tal consejo en el capítulo XXVI de la Segunda Parte del *Quijote.*

Por cierto que no podía faltar ese tipo de *intertextualidad* (las citas encubiertas que son un homenaje entre escritores) en quien es un frecuentador de los clásicos; y así notaremos ese «maravilloso silencio» que disfruta Simeón, como el que tanto contentó a don Quijote en la casa del Caballero del Verde Gabán; o la irónica «cumbre de prosperidad y buena fortuna» en que Giner dice ver a Simeón en su columna, igual que se veía a sí mismo Lázaro de Tormes al final de su novela. Al mismo tipo de complicidad con el lector libresco (hay otros guiños para el cinéfilo) pertenecen «una *gauche* que hubiera querido ser divina, pero se quedaba en *humá,* como dijo Cervantes de *La Celestina»;* el «villanesco rincón», obviamente lopesco; los valleinclanianos «espejos cóncavos y convexos de la calle del Gato», la mirada de águila de los héroes stendhalianos, y más citas encubiertas. Sin olvidar el episodio de Bea, la Beatriz con la que Simeón primero sube al Paraíso y luego baja al Infierno, en simétrica inversión del itinerario de Dante; ni por supuesto, la anécdota de Simeón al conocer a Trini, la asturiana que luego será su mujer, a quien casi las primeras y tímidas palabras que le dirige son éstas: «¿Has leído *La Regenta?»* No podía ser de otro modo cuando no digo ya el autor, sino el protagonista de la novela es un lector voraz, que con la lectura «no leía, descubría el mundo», aficionado a leer casi todo lo que caía en sus manos, como Cervantes lo era hasta de los papeles rotos de las calles. Incluso aparece una anécdota sobre el afán por oír chismes del maestro Dámaso Alonso.

Me llaman Simeón está escrita en primera persona, con un estilo que es indudablemente el de Andrés Amorós, y ahí se produce el milagro de la literatura: leyendo en la novela esas confidencias que Simeón nos cuenta, parece que estamos oyendo al autor y a la vez es Simeón el que habla. Igual que habla Cervantes por boca de don Quijote en muchos pasajes de su novela, y oímos a don Quijote y a Cervantes, y son dos en uno y no se menoscaba la criatura, sino que crece y contiene a su creador, así Simeón es un personaje autónomo, vivo, real, con voz propia, y al mismo tiempo, y eso es lo asombroso, sentimos que esa criatura no puede haber salido de otra pluma que de la de Andrés Amorós. Una primera persona verbal que en ocasiones pasa del singular al plural, del «yo» al «nosotros», lo que tiene, por cierto, un *pedigree* novelesco evidente, como recordará todo lector de *Madame Bovary,* que comienza precisamente en boca de un narrador plural, ese miste-

rioso *nous* con el que Flaubert esconde la visión colectiva ante la llegada a clase de un nuevo alumno, Charles Bovary, quien luego será el marido de Emma, visto desde el conjunto de sus condiscípulos y sentido como una experiencia del grupo. También Simeón alterna la visión personal y la experiencia colectiva usando narrativamente el «yo» y el «nosotros» (sólo en la terminación verbal, pues el pronombre es enfático en castellano), como aquella novela de Flaubert, que inicia tras las huellas del *Quijote* la novelística moderna.

Pero las de Simeón no son memorias disecadas del pasado, sino recuerdos aún vivos (y algunos, punzantes) en la conciencia del protagonista. Hay dos sueños característicos, dos pesadillas que sugieren un cierto simbolismo: el de la vieja que acude silenciosa y se sienta a la espera, junto a Simeón, tejiendo con sus agujas su labor de lana, y el del teatro donde Simeón se ve primero en un escenario lleno de espectadores todos iguales a él, como hermanos gemelos clónicos, y que luego queda vacío con él solo en medio del escenario ante un patio de butacas desierto. ¿Es la primera figura una metáfora de la muerte, un símbolo de la madre que se quisiera tener cerca? ¿Es la segunda escena imagen de narcisismo exaltado, de un egotismo supremo, o más bien índice de soledad, de orfandad, del sentimiento de una voz en el vacío, sin eco? No lo sabemos. Simeón nos cuenta sus sueños y queda al lector componer, con la trayectoria de su figura, el encaje definitivo de tales piezas.

Tiene uno la tentación de ver el sentido de esta novela desde un título de Stendhal: «Recuerdos de egotismo». Pero por momentos parece mejor el que cifran los versos de Machado: «¿Y ha de morir contigo el mundo mago... la vieja vida en orden tuyo y nuevo?» Stendhal popularizó la frase de que la novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino. Fiel a esa definición del género, Amorós ha paseado su espejo, pero (y es pista que no se le escapa al lector) el suyo es un «espejo retrovisor», de ésos en que se ve la realidad que queda atrás con los ojos del que ya va por delante. Con él pasea Simeón hacia atrás, al pasado, y va viniendo poco a poco hacia el presente de la situación actual, con que comienza y termina la novela. Y como ocurre con los espejos retrovisores, vemos en ellos lo que hay detrás, pero podemos mirarnos también a nosotros mismos. De ahí la patética situación en que queda Simeón cuando sabe «lo duro que es mirarse al espejo, quedarse a solas con uno mismo». Por eso, ante la radical decisión del personaje, el lector tiene derecho a preguntarse por la ambigüedad de ese final, que también es principio, de reclusión voluntaria: ¿se siente reo el protagonista y culpable de su vida pasada, o se margina voluntariamente porque «la grieta» abierta entre él y el mundo se ha convertido en una herida irrestañable? ¿Es lo suyo prisión o salvación, es la cárcel o el último refugio? La novela deja que sea el lector, tal vez indagando no sólo en Simeón sino en sí mismo, quien dé la respuesta definitiva. Como indica su amigo Giner: «con tu conducta, yo sé que estás queriendo decirnos algo».

Pero lo que hace de *Me llaman Simeón* una novela actual es que Simeón en ningún momento pretende justificarse, o si lo hace es por modo sutil, sin énfasis. Deja al lector el relato de su trayectoria como respuesta al interrogante que suscita la actitud en que ¿se encastilla, se refugia, se condena? ¿Lo suyo es una huida, un supremo gesto de desprecio, un autocastigo? Es el lector quien debe atar los cabos entre la falta de ternura que Simeón recibió en su infancia, sus triunfos o fracasos sentimentales y su dificultad para comunicarse tanto con sus padres como con sus hijos, y hasta con las mujeres que pueblan su historia amorosa. Acaso sus amores sucesivos sean también el resultado de esa carencia de ternura, para darla o para recibirla. Pero el lector debe deducirlo anudando el sentido de los episodios y completando los puntos suspensivos que menudean al final de bastantes párrafos, hasta el punto de erigirse en un rasgo estilístico que pone de manifiesto la discreción del propio narrador, del autor acaso, y su apelación a la inteligencia del lector, como cuando Cervantes decía por boca de Cide Hamete Benengeli: «Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más...», o como cuando un crítico de la solvencia de José María Castellet apelaba con fórmula feliz, en un ensayo famoso, a «la hora del lector».

En todo caso, no debemos juzgar a Simeón, aunque tal vez no podamos aceptar su punto de vista. Él, por su parte, parece tenerlo más claro: «Acepto sin problemas mi egoísmo», dice. Pero cuando trata de exorcizar la retahila de sus propios fantasmas, «mi falta de carácter, mi debili-

dad, mi pereza, las coartadas que me invento para disimular mis fracasos», adivinamos en su propia confesión «el dolor que en verdad siente», como decía Pessoa.

Dado que la relación entre vida y literatura ha sido algo que siempre ha interesado a Andrés Amorós en cuanto crítico (baste citar su ensayo *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»)*, parece legítimo preguntarse, aparte lo que tenga ésta también de novela en clave, qué puede haber del autor en su personaje. Sobre todo, el gusto por la lectura y la profesión de las letras: Simeón es periodista y Amorós es profesor, pero ambos son escritores. Sin duda, hay algo de éste en Simeón (por encima de lo más anecdótico, como cuando Simeón detalla «mi delgadez, mis gafas, mis nervios», o deja caer que en clase su apellido es del grupo A), pero no vale la trampa simplista de identificar al personaje con el autor. Desde *Lazarillo de Tormes* y su genial autor anónimo, sabemos que eso es un error: a la ficción, aunque nos hable de la vida, hay que mirarla siempre como ficción. No estamos ante una autobiografía novelada, aunque pueda haber en ella muchas anécdotas personalmente vividas, sino ante una novela, y si es cierto que a veces anda uno tentado de ver al autor detrás de su personaje, también es verdad que en muchas cosas que cuenta, indudablemente no lo es. Simeón es un personaje autónomo, perfilado, que llena la novela con su personalidad. Lo que ocurre es que a menudo resulta emblemático de un cierto modo de ser, con el aire colectivo de encarnar en sí mismo las vicisitudes de un cierto grupo generacional, de esa generación de hombres y mujeres que nacieron con la dictadura y han llegado a la madurez en los tiempos del divorcio y el aborto. De ahí aquel uso del verbo en plural en determinados pasajes de la novela: «salíamos, íbamos, pasábamos...» Algunas veces, los que obran son dos, su amigo Javier y él, por ejemplo; pero en numerosas ocasiones tal colectivo queda innominado porque es un grupo representativo de una actitud y unas experiencias comunes. Y eso es lo que a ratos nos permite reconocernos en Simeón a los lectores. Pues si lo que pretendiéramos fuera identificar al autor con el personaje, en este ambiguo juego de espejos que la ficción ha creado, a menudo veríamos con asombro que Simeón puede parecerse también a cada uno de nosotros.

«Escribimos con la inteligencia pero también con la sensibilidad, con el sexo, con la nostalgia, con los recuerdos que atesoramos, con la melancolía que la vida va depositando en nosotros», ha escrito en *Vida y literatura...* Andrés Amorós. Y en definitiva, quizás el autor ha usado esta novela para exorcizar sus demonios, los demonios que todo creador lleva dentro, como dice Vargas Llosa, sus pulsiones más íntimas. Pero no para retratarse. Amorós es un observador crítico, irónico del mundo actual, pero sobre todo un gozador de la vida, un disfrutador; Simeón mira más al pasado, resulta a su pesar un hombre retraído, con cierta dificultad para comunicarse, y por último queda recluido en sí mismo, en su columna o su torre de marfil: ¿es lo uno o lo otro, columna o torre? Sin embargo, a salvo de la última palabra, que por supuesto la tiene el escritor, me atrevo a decir que también hay algo de Amorós en el personaje de su novela, pero del modo que corresponde a la literatura, es decir, como metáfora de los momentos de melancolía, de necesidad de ternura, de mirada hacia dentro, de recuento a solas con uno mismo, como emblema de esa otra cara de la luna que todos tenemos y que a lo mejor precisamente con una novela, con la ficción del arte, pretendemos conjurarla.

Hace casi tres décadas, en su libro *Introducción a la novela contemporánea*, escribía el novelista con su habitual perspicacia: «Buscamos en la novela salir de nosotros mismos, vivir en otros, escapar a nuestros límites, multiplicar nuestra experiencia vital. Pero, en el fondo, leemos las historias de unos personajes ficticios para llegar a conocernos mejor, para aprender a vivir, para ser, más y mejor, nosotros mismos». Pues bien, ahora puedo replicarle al autor: con esta novela yo me he conocido mejor, a ratos me ha conmovido, a veces me ha hecho reír, y al terminarla se me ha quedado también, como decía Bécquer, «la frente cargada de pensamientos sin nombre». Por eso concluyo —parafraseando las palabras del *Quijote*— que no se encierre Amorós en los estrechos límites del ensayo (género, no obstante, cuyas orillas tanto ha ensanchado) teniendo suficiencia y arte para hablar del universo todo, y así le doy alabanzas no por esta novela que ahora ha escrito, sino por las que aún le quedan por escribir.

Celso Serrano

La palabra y la memoria de Juan Cruz

A un ritmo realmente trepidante, Juan Cruz (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1948) ha publicado últimamente varios libros que pueden considerarse paradigmas de la denominada «nueva narrativa». En *El territorio de la memoria*[1], *Exceso de equipaje*[2], *Asuán*[3] y *Crónica de la nada hecha pedazos*[4], el espejo, la memoria, el poder de la palabra —y del silencio—, el motivo del viaje y los recursos intertextuales —temas y procedimientos habituales en otros narradores de nuestros días— conforman una escritura, a cuya fascinación difícilmente se puede resistir.

La literatura actual, con un componente claramente narcisista, apela a la *memoria* para subrayar el carácter inquietante del descubrimiento de uno mismo. Y el primer conocimiento objetivo que se adquiere del sujeto es la propia imagen reflejada en el *espejo*. La literatura, la sociología y el psicoanálisis han revelado la significación compleja y angustiosa que reviste el encuentro del hombre con su imagen. Esa imagen, como explica Gusdorf, es un otro yo-mismo, un doble de mi ser, pero más frágil y vulnerable, revestido de un carácter que lo hace a la vez fascinante y terrible. Narciso, al contemplarse en el manantial, queda fascinado por esta aparición, hasta el punto de ser aniquilado por la misma. A Narciso no lo guía, sin embargo, un instinto de autodestrucción, sino un deseo de completar su figura, de prolongar su belleza reflejada en el agua.

En *Crónica de la nada hecha pedazos*, el mito de Narciso se manifiesta ya, según Domingo Pérez Minik, con una soltura y una fuerza irreprimibles. En esta obra, la contemplación narcisista en el espejo plantea uno de los principios básicos de la modernidad: el problema de la *identidad/alteridad*, como tensión dialéctica en la organización constitutiva de nuestro propio ser: «En el espejo, la misma cara de siempre, pero hay otra dimensión: unos ojos que se abren sin medida, como si quisieran salirse del aburrido lugar que ocupan, un guiño, ya no soy el mismo, un guiño, ya no eres el mismo, te aparece como un vago recuerdo que te molesta: la confesión al borde de la borrachera» *(Crónica...*, 41). Y un poco más adelante: «¿No has notado, me parece haber notado, no has notado cómo el espejo se revela contra ti?».

Al espejo se acude de forma recurrente para trazar este autorretrato de un joven de veinte años que es *Crónica de la nada hecha pedazos*. Como si el autor no quisiera desprenderse de ninguna de las sensaciones que van alojándose en el torbellino de su memoria, las lanza vertiginosamente contra el espejo. Ante las imágenes que éste nos devuelva se puede simular la indiferencia: «¿qué me importa los ojos más breves que nunca en el espejo?» (p. 172), pero otras veces, la única actitud es el rechazo: «...el espejo quítenlo de ahí quiten el espejo...». La embriaguez produce un frenesí ante el espejo, aunque pasado el momento de la borrachera, lo dionisíaco se diluye y deja la estela difusa de la pared blanca en la memoria.

La autocontemplación puede implicar dolor y sufrimiento, pero también comporta el placer y la satisfacción de comprobar que cada uno de nosotros es, como diría Pessoa, «una prolijidad de sí mismo» y el yo «la escena viva por la que pasan diferentes actores representando diferentes piezas».

Así se pone de manifiesto en los restantes libros de Juan Cruz. En *El territorio de la memoria*, las mismas cosas que nos devuelve la memoria, se «nos enfrentan como un espejo difuminado para indicarnos que nosotros volvemos a estar en otras manos» (p. 111). En *Exceso de equipaje*, la respuesta a todas las teorías «está

[1] Canarias, Tauro Producciones, «La Condición Insular -2», 1995.
[2] Barcelona, Alba Editorial, 1995.
[3] Barcelona, Alba Editorial, 1996.
[4] Barcelona, Alba Editorial, 1996. Esta novela que fue Premio Benito Pérez Armas de Narrativa en 1971, en Tenerife, se publicó por primera vez en 1972, en una edición de la Caja General de Ahorros de Canarias. En 1974 apareció de nuevo en Madrid, en Taller de Ediciones JB.

en el espejo, cómo huye de nosotros, cómo se sitúa ante nosotros la mirada de nuestros propios ojos, que son el primer reflejo muerto de nuestra esperanza» (p. 41). *Exceso de equipaje,* según el propio autor, nace de la perplejidad que le sigue produciendo el estar vivo después de tantos años. El libro es un tratado de la melancolía, y también un alegato contra la solemnidad en que se ha convertido la vida adulta impuesta por el tiempo. Cruz lo define como «un espejo despiadado en el propio rostro de quien lo escribió». Y piensa que a lo mejor el lector encuentra en esta obra esquinas de su propio espejo. En una de las frases electrizantes del libro el espejo es comparado con el sueño: «El sueño tiene la forma de los espejos involuntarios: nada se puede controlar cuando se duerme y suceden cosas en ese espacio inconsciente de nuestro tiempo que nos sorprende como la respuesta de los cristales» *(Exceso...,* 111).

Con clarividencia poética se refiere Manuel Vicent al tema del espejo en el prólogo a *Exceso de equipaje:* «Este libro es lo que Juan Cruz siente cuando uno lo sorprende un instante con la mirada perdida, en el momento en que se está reflejando en el estanque el Narciso donde navega un cisne por debajo de la camisa» (p. 10).

En *Asuán,* el territorio de la nada pugna dialécticamente con el territorio de la memoria en un espacio en el que las cosas no pueden ocultarse a la voracidad de los espejos: «Y de pronto no me encajó nada de lo que pasaba en aquella sala llena de espejos que te reproducían hasta el infinito. Me sentí lejano, como si hubiera regresado aquella maldita mañana del territorio de la nada y estuviera asistiendo a una ceremonia en la que el capricho ponía del revés las cosas. Me reflejaba en el techo y en las paredes y no había manera de ocultar mi cara, mis manos, mis pantalones, las gafas de sol, los ojos, los dedos, nada de mi cuerpo podía ocultarse ante aquella mirada definitiva y voraz de los espejos» *(Asuán,* 49-50).

Asuán es la historia del viaje a esa ciudad, donde reyes, príncipes y arquitectos van a poner la primera piedra de la nueva biblioteca de Alejandría. *Asuán* es también una reflexión sobre el amor, las palabras y el silencio. Y como en las novelas anteriores, el espejo de la *memoria* nos devuelve el componente autobiográfico.

La autobiografía se impone como programa construir y reconstruir la propia vida a través de la memoria. Este es territorio sobre el que se erige el edificio de la escritura de Juan Cruz: «Sobre la memoria camina la literatura como un ser excusable. Puedes no escribir nada, no decir nada, renunciar a juntar las palabras, y eres igualmente un escritor. La memoria hace el milagro; camina a velocidades vertiginosas, se ríe sola, llora a veces, es un torbellino que te permite ser tú y el otro, el espejo de ti mismo, el paso audaz de la infancia, la premonición de la vejez» *(Territorio,* 97).

La memoria es el territorio más transparente. Con ella no hay soledad ni exilio. El libro, que se cierra con un cuento de misterio donde se relata —de forma muy cortazariana— la peripecia mágica y real del viaje en zigzag recorrido por el poema *If* de Kipling, concluye con estas palabras: «Una especie de euforia telúrica se apoderó de aquel viejo muchacho de más de treinta años que una vez había borrado con sus uñas lo que iba a ser la pared blanca de la memoria, el territorio en el que habita toda la literatura».

Desde *Crónica de la nada hecha pedazos,* la estrategia textual del autor es ejemplar, tanto por el valor testimonial de sus escritos, como por el incesante deseo de mostrar cómo la vida se traduce en escritura y cómo la literatura se convierte en vida. Para ello, la memoria se erige en la compañera más fiel y a la vez más perturbadora.

La memoria nos puede devolver el mar de la infancia, o el mar puede convertirse en la «memoria desolada al borde de la vida».

En *Crónica de la nada hecha pedazos,* la memoria se muestra unas veces agradecida y otras sirve para enmarcar «demasiado cándidamente el egoísmo y justificar todas las cosas». Y si en esta novela, el narrador se reprocha haberse creído viejo excesivamente pronto y escribir unas memorias de sí mismo, en *Exceso de equipaje,* personajes del ámbito más íntimo del autor regresan a su casa y se ríen con él de lo rápido que pasa todo, cuando ya nos «cercan la edad y el circunloquio feroz de la memoria».

La memoria pertenece a la esfera de lo que Foucault denomina «tecnologías del yo», las cuales «permiten a los individuos efectuar por sus propios medios o con la ayuda de otros ciertas operaciones sobre sus propios

cuerpos y almas, pensamientos, conducta y forma de ser, con el fin de autotransformarse para alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría, perfección o inmortalidad»[5].

La memoria es lo que persiste siempre, con su silencio, con su inequívoca apariencia de eternidad detenida (...) la memoria es una especie de ternura que convierte el pasado en los recuerdos que uno quiso *(Exceso...*, pp. 115 y 128).

La memoria, como sugiere Paul Ricoeur, es el medio privilegiado para configurar nuestra experiencia temporal, confusa, informe, y en el límite, muda.

En *Asuán* se sitúa a la memoria en «la parte de acá del miedo» (p. 45). La memoria es también un componente del sueño, y éste es, a su vez, la gran amenaza, el hermano incontrolable que mañana será diferente, el envoltorio del azar (p. 81).

Cuando la lejanía introduce en la memoria todos los elementos de confusión que hacen arbitrario el olvido, sólo nos es dado saber lo que hacen los ojos.

El silencio puede producirnos la ilusión de que estamos solos, pero eso no es posible, «porque existe la memoria, y la memoria es el aire insoportable del silencio» *(Asuán*, 109).

Pero además, también es una ilusión la propia existencia del silencio. El silencio no existe. Existe el callar, pero nunca el silencio.

En los momentos de aparente silencio, las palabras no cesan en nuestra memoria. La *palabra:* otro elemento sustantivo en la escritura de Juan Cruz. El silencio «es también una palabra prolongada y oscura». Y en el callar y en el hablar, la palabra permite que tu memoria recupere la respiración del pasado.

Todas las palabras son espirituales, dice Walt Whitman: «nada es más espiritual que las palabras ¿De dónde vienen? ¿A través de cuántos millares y decenas de millares de años nos llegan?».

En el antiguo Egipto, al que viaja Juan Cruz en *Asuán*, encontramos en los textos de las Pirámides menciones a un dios que se llama *Khern*, es decir, palabra.

Fue Heráclito el primero que apeló a las palabras como encarnación de la naturaleza de las cosas, y su influencia sobre Platón se halla manifiesta en el *Cratilo*. Heráclito vio en las palabras los elementos más constantes de un mundo en incesante cambio, y para él, la estructura del lenguaje humano refleja la estructura del mundo.

Entre los novelistas actuales, es sin duda Juan Cruz el que sigue más fielmente tales presupuestos, el que le concede mayor valor a las palabras. Todos sus libros—construidos con hermosísimas palabras— están repletos de reflexiones sobre las mismas. Las palabras aparecen escritas y glosadas, tocadas, acariciadas, reverenciadas.

Crónica de la nada hecha pedazos, fronteriza de los automatismos estructurales del superrealismo —y con influencias, como señala Pérez Minik, de Samuel Beckett, Claude Simon, del Goytisolo de la *Reivindicación del conde don Julián* y del Cela de *San Camilo 1936*— es un imparable torrente de palabras.

En *Territorio de la memoria* la afición lectora de la madre aparece transmitida al hijo. De su madre aprendió palabras, que ella «decía de forma pertinente en cualquier caso» (p. 26). En este libro, en el que tanta importancia adquiere el mar, éste se identifica con las palabras: «...las palabras son el mar, se conducen como el mar, y son la poesía cuando también son la música. Las palabras son la parte central del mar porque también son el ritmo, lo que va por dentro, el sonido que buscas para decir lo que aún no has soñado» (p. 86). Hasta tal punto llega esta fusión, que el mar puede cambiar de significado según el tono y la calidad de las palabras, o del silencio, que se haya producido en su orilla.

En *Exceso de equipaje* se reitera que su madre es la responsable de su amor por las palabras. A ella también quizá se deba que, a lo largo de la vida del autor, la profesión y la vocación se hayan juntado en la obligación cotidiana de la escritura, en la obligación diaria de pronunciar y escribir palabras.

Exceso de equipaje, que es un libro sobre el viaje, lo es también sobre las palabras, y aquí, éstas se sustentan en la melancolía, que es una sabia combinación de soledad y tiempo: «Acariciarla —acariciar la melancolía— es una obligación de las palabras, que así se convierten

[5] *Foucault, M., «Technologies of the Self», en* Technologies of the Self, *Luther H. Martin et alii (eds.), 16-49. Amherst, University of Massachusetts Press, 1988, p. 18.*

en reiteradas, lo único que se prolonga con nosotros» (p. 90).

Si todos los demás libros son una profunda reflexión sobre las palabras, *Asuán* lo es en grado máximo. A esta novela el autor le debe haber recuperado el sentido hondo que para él tienen todas las palabras misteriosas. Y ello a pesar de que «la palabra siempre es una traición» (p. 25). Y ello a pesar de la desazón que le producen la infidelidad de las palabras. Porque las palabras no son exclusivas, y las mismas que hemos usado para hablar de un río son útiles («útiles: ahí está el drama») para hablar de otro río.

Las palabras son estremecedoras, sobre todo cuando producen ante nosotros el abismo que crean vocablos como mentira o engaño, suicidio o muerte. Entonces «ha de ser una palabra totalmente ajena la que nos ofrezca la posibilidad de situar en su lugar la razón del miedo a escribir la palabra verdadera» *(Asuán,* p. 45).

Las palabras sirven para ocultar otras palabras y así sucesivamente. Pero la realidad se encarga de hacerlas perentorias, y el destino, que es la mano que tienen las palabras, convierte el silencio en historia, en narración incontrovertible.

La palabra actúa sobre el destino como un estímulo, como el desencadenante de lo inevitable: «Cuánto amor desperdiciado por no haber sabido decir la última palabra, la primera palabra, una palabra tan sólo» *(Asuán,* p. 51).

Las palabras acuden a salvarnos del tiempo, aunque a veces no pueden llevar a cabo esa misión, porque el tiempo no existe, como en Asuán. Las palabras en este caso no proclaman la fugacidad, ni la negación del tiempo, sino la existencia de un no-tiempo.

En Juan Cruz no hay una sola palabra egocéntrica, aunque muchas vayan dirigidas a sí mismo. Las palabras salen siempre disparadas hacia fuera y chocan con las cosas, con los demás hombres o con el propio yo reflejado en el espejo para volver al centro desde el que son irradiadas. Juan Cruz no para de hablar y esa actitud de entrega generosa lo vivifica y lo destruye. Se trata de «la destrucción o el amor», que tan bellamente poetizó Aleixandre. La destrucción o el amor, dialéctica que, como bien demuestra esa *o* identificativa —no disyuntiva— se resuelve en un único y solo proceso: destrucción amorosa-amor destructor.

En esa actitud conversacional con los demás, ocupa un lugar destacado el diálogo con otros autores literarios. La teoría crítica ha denominado a este procedimiento *intertextualidad,* pero en Juan Cruz se trata de una charla encendida y calurosa, en la que muchas veces cede respetuosamente la palabra a escritores que admira, en otras ocasiones los suplanta y en otras, finalmente, se autocita. El recurso no es en absoluto artificioso, ya que, como explica Julia Kristeva, «todo texto se construye como un mosaico de citaciones, todo texto es absorción y transformación de otro texto».

En esta afirmación y negación de escrituras ajenas y de la suya propia, Juan Cruz ha sabido escoger bien a sus amigos.

En *Crónica de la nada hecha pedazos* el diálogo es con Samuel Beckett, Claude Simon, Bioy Casares y Cortázar. Algunos de estos personajes como Beckett y Cortázar volvemos a encontrarlos en *Territorio de la memoria,* pero ahora en compañía de Kafka, César Vallejo, Pablo Neruda, Sartre, Camus y Rudyard Kipling. Esta selección no es casual: por poner sólo un ejemplo, Sartre es autor de un libro titulado precisamente *Las palabras,* en el que se escriben sentencias tan terribles como ésta: «No basta con morir: hay que morir a tiempo».

En *Exceso de equipaje* son Camus, Cioran, Hans Magnus Enzensberger, Peter Handke, Martin Walser, Rudyard Kipling, Kafka, Proust, Robert Walser, Onetti, Benedetti, Bryce Echenique y, sobre todo, Cortázar, los que tienen una presencia más palpable. Con este último se establece también el diálogo más cálido en *Asuán,* por donde transitan, además, Pablo Neruda, Luis Cernuda y Francis Scott Fitzgerald.

Juan Cruz apela a los demás para hablar de sí mismo, necesita salir al exterior para explorar su propio yo. La escritura autobiográfica ha preferido con frecuencia los espacios cerrados: la *cámara oscura* en Virginia Woolf, las *moradas* en Teresa de Jesús, la *celda* en Bécquer o Albertine Sarrazin. La casa, el útero materno, el laberinto, la caverna, son espacios en los que el yo parece sentirse protegido de las amenazas del exterior. Pero Juan Cruz sabe que los espacios cerrados son ambivalentes: pueden protegernos, pero también llevan implícito el sentido de la discontinuidad, la separación de los demás.

Por eso Juan Cruz necesita salir, viajar, encontrarse con los otros para poder hablar de sí mismo. De ahí que sus libros recurran siempre al motivo mitológico del *viaje.*

Sobre este eje giran las tres partes que constituyen *Exceso de equipaje:* la primera es un conjunto de reflexiones sobre el viaje, mientras éste se va haciendo; la segunda tiene como centro el origen del viaje, «que no es otro que la necesidad de calmar el miedo»; la tercera, es un viaje por el interior de sí mismo en el que se enfrenta «al espejo de la escritura como un ejercicio de autocrítica». Juan Cruz rompe la estructura homérica del viaje, según la fórmula de *casa-aventura-casa,* y permuta el centro por los extremos y a la inversa. El escritor emprende el viaje, la aventura, regresa fugazmente a casa y emprende un nuevo viaje. Pero en su escritura, el viaje nunca es una huida, ni un sometimiento, es una evolución. Y si Lezama decía que no es necesario moverse para percibir el mundo, para Juan Cruz no hay modo de parar: «esa es la fatalidad en forma de destino». Los viajes son la palabras, pero también los momentos supremos del silencio.

La posdata de *Exceso de equipaje* es contundente: «Nunca se sabe nada, pero el viaje acrecienta esa ignorancia».

El viaje hasta el centro de uno mismo es el itinerario que se sigue en el *Territorio de la memoria.* Y en este recorrido, se descubre y redescubre la presencia transparente del agua, de la madre y de la literatura.

En *Asuán,* el viaje a ese lugar resulta ser el viaje de una vida. Sobre el sentido de esa vida se formulan interrogaciones estremecedoras: «El viaje no es otra cosa que la primera parte de una pregunta terrible: para qué» (p. 37). Quizá sólo sirva para poder acercarnos con temblor al fondo de las palabras. Porque el viaje «no despeja a nadie de la sensación de haberlo hecho ya alguna vez». Aquello que parece imposible, «fue ya, es pasado, sucedió hace tanto, pero también volverá a pasar». El viaje es una palabra equívoca, como aniversario o ascensor. Neruda lo decía para hablar de la patria: patria, palabra horrible como calendario o ascensor *(Asuán,* p. 82). El viaje es una forma de llenar el vacío. Se realiza el viaje para tener memoria. La ausencia de memoria es la quietud, un viaje detenido. Lo terrible del viaje es la atmósfera de despedida que produce. Por eso no hay que detenerse, hay que reemprender constantemente el viaje.

La escritura siempre es un viaje. En unos casos se intensifica la ida, en otros, el regreso. Todo el mundo griego hecho visible en los cantos de la *Odisea* es un mundo de hombres que regresa a sus lares. Y, entre ellos, Ulises es el más grande, el que más intensamente regresa.

Juan Cruz, sin embargo, prefiere ir que estar de vuelta, porque como expresa el proverbio de Juan de Mairena, de Machado: «ya es mucho ir; volver, ¡nadie ha vuelto!». Incluso en los momentos más desesperanzados expresará: «...no hay viaje posible» *(Exceso de equipaje,* p. 47).

Pero el viaje sí existe, como existen la escritura y la memoria. E incluso uno mismo se siente viajar hacia el sentimiento que produjeron las primeras palabras, el origen de todo. Se cierra por tanto el círculo: viajamos constantemente, asistimos al milagro del habla, al banquete de la comunicación y a nuestros oídos llegan las palabras, la música, la seducción y el ritmo. El espejo nos devuelve la imagen y ésta nos transmite la evidencia de que estamos en el lado de acá de la muerte.

Francisco Gutiérrez Carbajo

Constantes líricas en la poesía de José Albi

Hacia finales de los años 40, al mismo tiempo que realizaba sus traducciones de algunos poetas surrealistas franceses, José Albi (Valencia, 1922) preparaba

junto a Joan Fuster la *Antología del surrealismo español*[1], título ambicioso y controvertido que desembocaría en la teorización de un nuevo movimiento llamado «introvertismo». La puesta en práctica de dicho movimiento se concretó en la plaquette «10 claves introvertistas»[2], publicada en *Verbo* durante el año 1949. Esta revista surgía en Alicante a la par que la leonesa *Espadaña* y mantenía con ella no pocas afinidades. Dos volúmenes antológicos recogen la mayor parte de la trayectoria de Albi en verso desde aquellos primeros años de los *Poemas Introvertistas* hasta la fecha de 1990 con *Desconocidos en la penumbra de un salón,* libro que cierra el segundo tomo de su antología. Algunos de los libros aquí representados fueron publicados de forma independiente y, recientemente, lo han hecho *Ensayo sobre un parque en noviembre* (Rialp, 1993), poemario con el que obtuvo el Premio de la Crítica Valenciana en 1994, e *Improvisaciones a cuatros manos* (Ayuntamiento de Valencia, 1995). A pesar de la diferente fecha de composición, 1987 el primero de ellos y entre 1979 y 1980 el segundo, en ambos libros rastreamos algunos de los elementos consustanciales a una línea poética que arrancaba ya de *Vida de un hombre,* libro con el que, por cierto, consiguió en 1957 el Premio Valencia de Literatura y en el que encontramos algunas equivalencias con poetas de su momento histórico, especialmente con José Hierro.

En este espacio me propongo recuperar, aunque muy sucintamente, algunas de las constantes líricas que aparecen en una de sus últimas publicaciones. *Improvisaciones a cuatro manos* es un título que lleva implícito el carácter dialógico de este juego de voces en el que dos sujetos poéticos construyen un marco textual simbólico. Tanto la función evocativa como la retórica conversacional ya habían sido utilizados por Albi en algunos libros anteriores, recordemos, por poner un ejemplo, aquellos *Diálogos insólitos* del año 1982 donde se simulaba una enunciación teatral.

El poemario presenta una rígida estructura formal en la que cada una de las partes, «Preludios», «Soledades» y «Nocturnos», aparece con un mismo número de poemas, a los que se le añade al final una especie de epílogo bajo el nombre «Haikús dialogados desde la lejanía». Sin embargo, no podemos hablar de una clara diferencia semántica entre ellas puesto que en todo el poemario se mantiene la misma técnica discursiva basada en la plurifuncionalidad del sujeto poético, en la alternancia de las dos voces textuales, en la incorporación de diversos registros, en las diferentes modalizaciones enunciativas y, sobre todo, en la reiteración de una misma temática a partir de la construcción de un hilo argumental.

Los «Preludios» abren paso a un narrador que evoca secuencias de su pasado dirigiéndose a un segundo sujeto textual en una especie de diálogo ficticio. Ambos, separados por la muerte, se encuentran ubicados en dos espacios diferentes desde donde pueden ofrecer una doble perspectiva. La muerte es la que provoca el «retorno/ a ese pasado» (pg. 27) y la que convierte la realidad en un espacio simbólico, por lo que no adquiere tintes dramáticos e incluso, parafraseando a Paul Valéry, podría considerarse una especie de belleza. El único elemento unificador capaz de acercar esos «dos mundos/ que nadie pudo unir/ durante tanto tiempo de silencio» (pg. 26) es la palabra, aunque en ocasiones ésta suele adoptar sentidos contradictorios. Así, ante el cuestionamiento directo sobre la existencia real de los personajes, surge siempre el silencio que es, en definitiva, un modo «de desvelar/ el extraño, definitivo, voraz concierto/ de las palabras»(pg. 30). El silencio visto como la imposibilidad de la palabra o como el símbolo machadiano de la muerte ya lo encontrábamos en *Sortilegios de una noche de insomnio* (1978) en el que también la noche era el espacio de lo inefable.

Resulta interesante comprobar cómo en un libro con claros matices referenciales éstos no sirven para captar totalmente su significado si no entendemos que en ellos se esconden elementos simbólicos que aportan una nueva lectura al texto. Estos elementos constituyen isotopías textuales y, además, son presentados desde diferentes ángulos. Veamos cómo en el segundo poema de «Preludios» la plaza se convierte en un lugar simbólico donde el sujeto intenta descubrir no sólo su esencialidad: «La plaza tiene un banco,/ me siento en él y mido

[1] *Albi, José y Fuster, Joan, «Antología del Surrealismo Español», revista* Verbo, *nº 23, 24 y 25, Alicante, 1952.*
[2] *Publicada bajo el pseudónimo de Javier García Sola.*

las razones/ de los hombres que pasan,/ de mí mismo» sino también recuperar su memoria. Mientras que en el tercer poema la misma escena es contemplada por un interlocutor aparentemente objetivo que funciona en el texto como un narrador intrasubjetivo: *Das vueltas a la plaza, te sientas/ en un banco, contemplas el pasado.* Este segundo sujeto otorga una nueva óptica al discurso, puesto que no siempre se limita a servir de interlocutor sino que en muchos casos sus aportaciones complementan las del primero. En otras ocasiones, aparecen personajes secundarios que adquieren el papel de mudos testigos de una historia que sobrepasa los límites del tiempo. El poeta retorna a la memoria caminando por «inhóspitas callejas» donde, aunque descubre a «algún transeúnte/ perdido en la penumbra», nadie le reconoce: «Sólo una vieja recordó mis pasos,/ dijo mi nombre en voz muy baja, dijo/ cosas escritas en el aire» (pg. 25).

La mera enunciación del otro contribuye a su creación en el proceso discursivo. Se trata de una retórica textual en la que el autor crea una ficción y en ella un hablante que a su vez se desdobla creando su propio interlocutor. *Agatas para Agata van Schoenhoven* (1983) incorporaba ya al discurso ese «tú» implícito al que el primero se dirigía como eje de su propia esencialidad. En él aparecían también temas como la incesante búsqueda del tiempo pasado, el diálogo constante «con el silencio de hoy», con la eternidad vista a través de los recuerdos, el silencio que siempre acaba por delatar más que las palabras, el hoy considerado como «presagio de aquello que no somos» o la concepción de un lenguaje narrativo que deja paso a la creación de un mundo lleno de imágenes irreales.

En «Soledades» encontramos ya una conciencia de la voz poemática como eje enunciador presentando un discurso más connotativo a partir de la creación de dos niveles discursivos. Podríamos hablar de una doble ficcionalización. Se recrea una atmósfera confusa en la que cada uno de los sujetos poéticos vive al mismo tiempo en su propio espacio y en el del otro. De hecho, en estos poemas, además de la recuperación de algunas imágenes surrealistas, lo verdaderamente interesante es comprobar cómo se confunden los tiempos y los espacios discursivos, las acciones y los estados de los protagonistas, la vida con la muerte de cada uno de ellos, la imaginación con la realidad, la ficción con los recuerdos y cómo los objetos más cotidianos se impregnan de trascendencia. En *Elegía Atlántica,* premio «Miguel Angel de Argumosa» del Ateneo de Santander en 1978, también encontrábamos esa confusión de identidades, en aquel caso entre el mar, que representaba al amigo muerto, y su confidente.

«Soledades» es la constatación de que la muerte obliga a la reinvención de ambos sujetos con un lenguaje propio que va más allá de sí mismo: «Última soledad, la de apresar el último/ silencio, tú, tú misma,/ tu muerte, que es la mía, la que invento/ hora tras hora. Y la que me invento. Te entiendo y no te escucho» (pg. 56). Existe una tensión dialéctica entre la palabra como elemento diversificador y desmitificador. Algo que en una metáfora del arte moderno podría ser la representación dramática entre la muerte del arte y la lucha de esa palabra por evitarla. Albi recoge el tópico romántico de la insuficiencia del lenguaje al mismo tiempo que retoma la idea modernista de la poesía como método de conocimiento. La figuración externa se vuelve costumbre cubriendo con un velo, como diría Kandinsky, el sonido interior del símbolo. El texto se enmascara, los contornos se confunden, no hay una realidad descrita literalmente sino sugerida. La calle sigue siendo en estos poemas el espacio del pasado donde el poeta halla la *memoria de lo que entonces fuimos* (pg. 62). Este recuerdo se configura como el lugar intermedio entre la luz y la sombra: *Vivo de lado,/ entre el vacío gris y equidistante/ de una tarde perdida entre otras muchas* (pg. 62). De hecho, el gris es un color emblemático en la poesía de Albi, pues representa el lugar de la ensoñación en el que la realidad queda transfigurada a través del prisma romántico. En ocasiones, ese espacio adquiere incluso connotaciones alegóricas como en el cuarto poema de «Soledades» donde la amada, personificada en el silencio, *cruzando de puntillas/ caminos que no van a parte alguna,* atraviesa una ciudad cerrada en medio de la noche y llega hasta la puerta de su amado donde descifra su presencia. Todo el fragmento presenta una escena casi mística a través de la ensoñación, tema que Albi recupera de Bécquer y también de algunas soledades machadianas. Poesía entendida también como iluminación en el sentido rimbaudiano, herencia

romántica capaz de subjetivizar la realidad gracias a su apropiación. Del mismo modo, en *La realidad alucinada* (1979) la mirada subjetiva del poeta trasgredía la realidad y en su conocimiento daba entrever muchos de los temas obsesivos de este autor, como la conciencia del paso del tiempo. El título nos remitía a una paradoja que se podía resolver entendiendo el término «alucinada» estaba tomado en el sentido rilkeano de ensoñación.

En «Nocturnos» y en los breves poemas finales muchas de las contradicciones latentes en las dos primeras partes se intensifican de manera que la palabra se configura a partir del silencio, la ausencia se convierte en la única forma de existencia y, en la búsqueda del otro, su sombra es sólo un presagio y su muerte, de nuevo, *una forma de buscar* (pg. 99). La incesante búsqueda a través del *silencio definitivo/ de las viejas ciudades* (pg. 80) se produce en la noche que, además, se convierte en el límite que separa el ser del no ser. Por ello, la ausencia es, en definitiva, un modo de interrogación sobre sí mismo, sobre la propia presencia ya que *uno va más allá de su destino* (pg. 88).

La incorporación al texto de un lenguaje claro y referencial, no impide las múltiples contradicciones, tanto en el plano semántico como en el léxico, puesto que se articulan varias técnicas retóricas junto al uso reiterado de una serie de imágenes que van configurándose como ejes temáticos hasta adquirir plena significación simbólica. Por ejemplo, un puente se convierte en el lugar que parte la ciudad en dos mitades (pg. 92), por donde se ven pasar los siglos, las barcas y las miradas de aquellos *que naufragaron para siempre quizá* (pg. 91); también el tiempo se concreta en cualquier objeto que nos rodea, en un mueble que cruje olvidado en la noche o en un rumor de pasos que *agigante el silencio* (pg. 92). En estos poemas en los que las respuestas las da un tiempo que no nos pertenece y el enigma de la vida provoca la confusión, lo irracional debe ser racionalizado porque incluso *Cada enigma tiene su rostro,/ su razón* (pg. 95).

Se trata de ampliar las barreras de la representación, trascender el idealismo romántico y el determinismo realista aceptando una pluralidad enunciativa. Se produce la transfiguración de una realidad al ser descrita tal como es recordada y percibida por una determinada mirada. Este narrador poemático no sólo interviene directamente en la percepción de la escena sino que ésta es creada por su mirada a la manera impresionista; recordemos, por ejemplo, a Cézanne para quien la naturaleza era una proyección interior. Podríamos pensar que presenta una lectura personal de la realidad porque de alguna manera ésta es su representación. José Albi parte de una realidad objetiva pero se propone un fluido entre subjetividad y objetividad de manera que esa dualidad se disuelve. *Improvisaciones a cuatro manos* no es más que un viaje en el que la reconstrucción de la memoria se sitúa en los límites de la creación ficticia. En el último poema de «Nocturnos» recoge esa imagen metafórica en la que todos los personajes de ese viaje, *Todos los hombres de esta ciudad/ de este sueño,/ cruzaron estas calles/ que una lluvia muy fina/ empapa de soledad.* De él nos quedarán tan sólo unos recuerdos escritos en un papel mojado *Un mensaje que nadie leerá.*

Xelo Candel

La rama de oro*

No te quejes», escucho. «No te quejes»,/ repite una y mil veces el gallo. Son las cinco/ de la mañana. Estoy medio dormido./ «Quiquiriquí», tendría que cantar ese gallo,/ pero canta otra cosa. Frente al nocturno *nevermo-*

* *Luis Alberto de Cuenca,* Por fuentes y fronteras, *Madrid, Visor, 1996.*

re de la tradición simbolista moderna, un avisado despertar de la conciencia herida emblematiza la fortaleza de ánimo desde la que el protagonista de este libro va a emprender en su jornada el examen de la experiencia —una experiencia de la resistencia contra el desamparo—. A lo largo de esa simbólica jornada, Luis Alberto de Cuenca traza ordenadamente un recorrido espiritual que confronta las diversas formas de realidad temporal y cotidiana que dan fundamento existencial a su protagonista poético y que culmina en la integración en una forma de confesionalidad religiosa y, sobre todo, estética, que supone un nuevo estadio en la poesía del autor: *Feliz quien, al amparo de la fe,/ escribe poesía desde el júbilo, el drama, la alabanza y el sentido,* dice en «Religión y poesía», uno de los poemas finales.

Por fuertes y fronteras, bajo la advocación de San Juan de la Cruz, que brinda el título, es un libro orgánico dividido en cinco partes progresivas. Las dos primeras («Animales domésticos» y «A quemarropa») actualizan el mundo poético del autor en claroscuros reflexivos en los que de Cuenca enfrenta vitalismo y desengaño más crudamente que en sus libros anteriores. Los tópicos y problemas de la erudición clásica —la falta de memoria de Menelao en la *Ilíada* («Teichoscopia»)—, los sueños y las pesadillas, la anécdota urbana entreverada con la literaria, los mitos, el tirón salvador del erotismo y de la amistad, se recuperan aquí con más sarcasmo que ironía y con una gravedad que impregna hasta la narración más aparentemente trivial («El pozo»). Hasta los registros del lenguaje coloquial potencian la poética en ocasiones más crispada de alguna composición, como en «Collige, virgo, rosas»: *Púlete los rosales/ que encuentres a tu paso (...)/ Goza labios y lengua, machácate de gusto/ con quien se deje y no permitas que el otoño/ te pille con la piel reseca y sin un hombre/ (por lo menos) comiéndote las hechuras del alma./ Y que la negra muerte te quite lo bailado.*

No tiene sentido buscar explicaciones extraliterarias a la escritura, aunque las pueda haber y el signo de nuestro tiempo nos brinde algunas de ellas. Pero eso no importa demasiado. Lo que de verdad importa en este libro es que el sujeto poético de Luis Alberto de Cuenca se enfrenta, por primera vez, directamente con su posible lector, y que le advierte del desamparo vital al que remite su «literatura». Cuando en la poesía anterior a este libro el protagonista mencionaba la escritura, ésta se disfrazaba de divertido pasatiempo —*Hacer versos, nadar, dar de comer a un pájaro* («La chica de las mil caras»)—, de ardiente recuperación a solas de instantes de dicha compartida —*Para ti, pecadora, escribo cuando el alba/ me baña en su luz pálida y tú ya te has marchado./ Por ti, cuando el rocío bautiza las ciudades,/ tomo la pluma, lleno de tu recuerdo, y ardo* («La noche blanca») —o, todo lo más, de nostálgico *Ubi sunt?* cuando de los viejos amigos *sólo me quedan eneasílabos.*

Ahora, con patetismo nuevo, el protagonista poético advierte al lector que *entienda lo que lee/ como lo que es: un grito (o un susurro) de angustia/ y soledad.* («Advertencia al lector»). Al propiciarse este enfoque se refuerza la función objetivadora del sentimiento que cumplen las presencias culturales, los recursos humorísticos y el aparente desenfado de algunos poemas de las primeras secciones. Al mismo tiempo se ahonda en la verosimilitud psicológica y sentimental con que Luis Alberto de Cuenca hace emprender a su personaje, más allá de la cotidianidad, la *quête* trascendente de *Por fuertes y fronteras.*

A esta nueva luz, justamente, las anécdotas vitales son aprehendidas desde un conocimiento más hondo de la realidad, que se expresa, coherentemente, con una mayor intensidad estilística. En último término, a través del desengaño, la angustia temporal y la vía iluminativa de la religión, el vitalismo obstinado del poeta se vuelve resistencia implacable a una Realidad hostil, que nos quita indefectiblemente *el velo de la dicha* y cuyo absurdo irrumpe en cuanto bajamos la guardia: *todo/ —aquel horrible bar, tú y yo, la noche—/ era tan esperpéntico y absurdo/ que se parecía a la vida.* («El encuentro»).

Después del repertorio de anécdotas, historias y sueños que establecen el universo consciente e intuitivo del personaje, «La herida oculta» sitúa en el centro del libro diez poemas sobre el desengaño amoroso. Son, casi todos, poemas de la memoria del amor, que recuperan, desde la soledad, unos diálogos de pasión y desengaño. La imaginación ilumina el recuerdo presente de los cuerpos de entonces: *Un resplandor/ que viene de otro tiempo y de otro sitio/ y que sigue brillando todavía* («El resplandor»). La necesaria distancia del

sentimiento busca la broma sarcástica («Vamos a ser felices»), la antífrasis —de la Salve, en «La chica verde»: *esos ojos/ verdes que son la muerte y la amargura/ y la desesperanza nuestra—*, la cita implícita —*Cuando la realidad era el deseo/ y nuestro reino no era de este mundo* («In illo tempore»)—, o las historias en tercera persona («El encuentro»). Con esa diversidad de tonos y perspectivas, el personaje que recorre *Por fuertes y fronteras* adquiere una matización psicológica nueva en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, que en este nuevo libro parece interesado en amplificar sus señas sentimentales.

Los signos femeninos dispersos en el libro y desde antiguo caros al sujeto poético —uñas color de sangre, impermeables húmedos, zapatos de tacón o cristalinas medias— se concretan en evocaciones que nos conducen a una expresión desolada de la caducidad del sentimiento, que invade la percepción de la realidad exterior y cuyos naufragios se indican tanto más delicadamente cuanto más se recuperan —en dirección opuesta— metáforas frecuentes de libros anteriores: *No queda una palabra de cariño/ suspendida en el aire, ni una hebra/ de azabache en la almohada. Sólo flores/ secas entre las páginas del libro/ de nuestro amor, y cálices de angustia,/ y un delirio de sombras en la calle.* (p. 47). Porque, como apunta el último poema de esta sección, el sujeto sentimental toma conciencia de la soledad cuando trata de recuperar las riendas de su biografía amatoria. Así, al escribir un libro que hable de las mujeres de su vida, *de sus besos, que izaron la bandera del triunfo/ sobre la negra muerte, y también de su helado/ desdén, que recluyó tantas veces mi espíritu/ en la triste mazmorra de la desesperanza,* el protagonista de este libro necesita reconocer la paradoja: *Voy a escribir un libro que hable de las mujeres/ que han escrito mi vida.*

Todo el proyecto unitario de este libro pasa por el reconocimiento del carácter precariamente heroico de su protagonista, puesto que de lo que se trata es de justificar, en los terrenos del sentimiento y de la inteligencia, el reforzamiento espiritual a que apuntan sus propuestas. Así, las partes finales de *Por fuertes y fronteras,* establecen en dos tiempos el desenlace de la indagación en las condiciones de pervivencia del sujeto poético. En los poemas anteriores ha quedado patente la encrucijada que se plantea al poeta —y a buena parte de la llamada *poesía de la experiencia*— en la actualidad: el callejón sin salida de una narrativa recurrente o el asalto arriesgado y claro a nuevos territorios de la imaginación, del sentir y del pensar. Sin confusionismos, por supuesto, con claridad extremada.

«Puesta de sol» recupera los temas centrales del libro y nos los devuelve impregnados de un dramático voluntarismo cuyo valor primordial es la vida: *Vive la vida. Vívela en la calle/ y en el silencio de la biblioteca./ Vívela en los demás, que son las únicas/ pistas que tienes para conocerte.»* Con este sentido integrador, el valor de la vida lo aportan las experiencias de la soledad, del extravío y de la muerte, cuya presión en el protagonista, permite clarificar los valores últimos de lo que la vida ofrece y significa frente a las agresiones de la realidad: el amor y la amistad, el placer propiciado por el arte y los libros, que *no salvan/ a nadie, ni nos quitan atávicas zozobras/ pero nos comunican un placer que mi perro/ con ser bastante menos desdichado, no siente.* («Debajo de la piel»), algo tan simple, en fin, como la búsqueda de la felicidad.

Precisamente dos magníficos poemas, «El caballero, la muerte y el diablo» y «La amazona de Mordor» recuperan, en esta zona del libro, la imaginación mítica para emblematizar, con un registro épico muy característico del autor —y poco prodigado en este libro—, el valor y la grandeza de la resistencia espiritual contra la angustia de la muerte y el «dolor de estar vivo», la afirmación de la vida a través del amor, de ese *dolor del amor que mueve las estrellas,* como dice de Cuenca recuperando el último verso del *Paradiso* dantesco: *l'amor che muove il sole e l'altre stelle.*

Sobre este juego de dramáticos contrastes «La flor azul», sección final del libro, alcanza el momento de mayor intensidad al confrontar el dolor por la muerte de la madre con diversos poemas de afirmación religiosa. La voz que nos habla complementa aquí su repertorio de recursos con la oración («Ave María») que, en «Álzate, corazón», sintetiza el esfuerzo por traspasar la frontera de un posible ámbito espiritual que dé nuevo fundamento a la esperanza: *Álzate,*

corazón, consumido de penas,/ levántate, que sopla un viento de esperanza/ por el mundo, llevándose con él tus inquietudes/ y la costra de angustia que apaga tus latidos./ Alzate, viejo amigo, que el dios de los humildes/ ha vuelto de su viaje al país de las sombras/ y alumbra con su ojo la prisión en que yaces/ limando los barrotes de tu melancolía».

Las dificultades de incorporar esta nueva perspectiva a la escritura son evidentes —un primer ensayo lo representaba el «Himno a la Virgen del Carmen», en *El hacha y la rosa*—, y al integrarla en el seno de un espiritualismo amplio atiende, entre otros poemas, «Religión y poesía», que recupera para ésta los conceptos religiosos de la *alabanza* de lo creado y de su Creador, del *júbilo* de ser —y de su sentido, al margen del azar— y, finalmente, del drama: *la tensión/ de la lucha en un mundo relajado/ que prescinde del cielo y del infierno* (p. 73). Dando sentido al título del libro, el poema «La flor azul» constituye la culminación de la búsqueda en pos de otra forma de realidad unificadora de conciencia y deseo (simbolizada en «La flor azul»), por la escondida senda de una indagación en los mitos religiosos (Frazer) y en la antropología de la creación artística: *Al país de la rama de oro donde el pájaro/ azul se posa, más allá de fuertes/ y fronteras, habrás de ir a buscarla»,/ dijo mi madre antes de morir.*

Sin abandonar la distancia irónica ni la narratividad fundamentales en su poesía y sin dejar de explorar en la cotidiana práctica de la erudición y el vitalismo, *Por fuertes y fronteras* supone una inflexión decisiva en la poesía del autor de *El otro sueño.* En este nuevo libro Luis Alberto de Cuenca ha optado por abordar, desde un intimismo patente, su personal análisis, hondo y descarnado, de las condiciones de la realidad para el sujeto poético de este fin de siglo y, consecuentemente, por una vía de conocimiento comunicable a partir de una mayor confesionalidad, que me parece, además, difícil de evitar a estas alturas.

Francisco J. Díaz de Castro

El humo del fracaso*

Hay una breve franja que separa al triunfo del fracaso. La misma que media entre la vida y la muerte, entre el amor y el odio, entre los contrarios que casi siempre son complementarios. El impagable Giovanni Papini describía a un mecenas que reunió en torno a sí a los artistas más célebres de su tiempo. Durante meses, les ofreció presentes, una vida regalada y ese impagable derecho a la pereza que reivindicó Paul Lafargue y que tan caro resulta a los creadores. Al cabo de un tiempo, el mecenas de Papini reclamó que cada cual le mostrara su obra de arte. Quien mostró lienzos, quien composiciones musicales y aún hubo otros que perpetraron poemas. Aunque un escultor, ayudado por un pebetero, dibujó en el aire, entre volutas de humo, maravillas sin cuento, espejismos súbitos, estremecedoras figuras que congestionaron el ánimo de los presentes. Pero que, inevitablemente, desaparecieron. Ese humo, dijo a su anfitrión, es el arte y nadie consigue retenerlo.

Ese humo es el que persigue Lucas Lerma, el impecable personaje de estirpe galdosiana que Felipe Benítez ha creado en las páginas de una novela que elogia la dignidad del fracaso. Pero, ojo, que no se trata tan sólo de un fracaso personal, individualizable, sino del inevitable fiasco que acompaña al ser humano, incapaz de haber aprendido en el curso de la historia a ser inmortal o, al menos, a que no le importe en demasía el hecho de no serlo.

Lucas Lerma —paradójicamente le llaman Luky que si llevara una c contigua a la k significaría afortunado, en inglés— es un soldado de fortuna que pretende ventilar-

* Humo, *Felipe Benítez. Editorial Planeta. Premio Ateneo de Sevilla, 1995.*

selas en la música armado con una guitarra de ocasión que dicen que perteneciera a Hooper Trump. Felipe Benítez, por cierto y que quede entre nosotros, también pretende otro tanto a la grupa de una banda de *blues* que se ha dejado ver por Rota y por diversos paraderos andaluces. A su personaje, le rodea otro tipo de banda, cuyos estereotipos parecen mestizos entre los de *Luces de Bohemia* y una canción de Joaquín Sabina: inventores del tebeo, putones verbeneros, camellos marroquíes, guiris alucinados... La vida misma, esa rara vida fuera de la ley de la costumbre que tanto nos sigue fascinando a pesar del daño íntimo que alguna vez a todos tuvo que hacernos.

Esta es una novela en la que no existe el presente. Es una *road movie* en el tiempo, porque el protagonista ansía el deseo por encima de la realidad. Si Kavafis nos hizo comprender que no importa tanto Ítaca sino la travesía que nos conduce hasta ella, Lucas Lerma vuelve a imprimirle prestigio a la remota isla donde nos aguarda Penélope. Tras una generación perdida entre el escepticismo, con la historia convertida en timba y la falta de esperanza como la mayor moneda de uso corriente, aquí está este tipo de la guitarra rota, que intuye a las mujeres y que se sumerje en los libros, que pasea por una Cádiz presentida pero que viene para decirnos que él está aquí de paso, que más allá sigue aguardando el éxito o la dicha, la Ínsula Barataria, Eldorado, las ambiciones mejores.

¿Cuántas veces habremos oído todos esa frase que el padre de Lucas Lerma le espeta por teléfono: «Coge el primer autobús y te vuelves, hijo. Ya has hecho suficiente estropicio. Te has quedado sin futuro»? ¿Recordáis cuando a cada uno de nosotros nos podaron los sueños como si fuesen hojas caducas? ¿No tenéis presente, acaso, todo el futuro que amasábamos cuando fuimos más jóvenes y creíamos que el tiempo era inagotable? En la posada del fracaso —siempre se fracasa, repito—, también alguien vino a decirnos que ya no nos quedaba ni futuro, que ya no nos quedaba ni aquella añeja dignidad de la nada que incluso se les negaba a los pobres, en palabras de Federico García Lorca.

Todos hicimos alguna vez suficiente estropicio y volvimos a casa en viejos autobuses, en automóviles roncos o en el primer tren de la mañana. Y empezamos a emborracharnos de presente o de pasado, a hundirnos en la mazmorra de la vida cotidiana, a aprender a ser felices en el soterrado país de la derrota, donde paradójicamente se adora al triunfo social como a un becerro de oro. Felipe Benítez nos enseñan sabiamente en *Humo* que la utopía sobrevive al virus de la rutina y que el dios del futuro, como sabe Lucas Lerma, no muere nunca.

Juan José Téllez Rubio

A propósito de *Ensayando círculos**

En cierto momento, el narrador de «Composición de lugar», resumiendo su tarea de testigo o escribano atento al turno de las estaciones, se confía: «Ha sido una costumbre ver la vida/ desde este mirador, lejos de todo./ Por toda compañía este paraje/ que presta en lo mudable/ solaz al pensamiento». En el contexto de la poesía de Álvaro Valverde, algunas de estas palabras tienen el tacto de una llave: ver, lejos, pensamiento. Palpables de puro repetidas, en ellas se resume con nitidez inconfundible el alcance y motivación de esta escritura: poesía como mirada, como distancia entre el *yo* y el mundo, entre el ojo y lo que mira; y una distancia que es, por encima de todo, ensayo, lucidez, voluntad refle-

* *Álvaro Valverde:* Ensayando círculos, *Tusquets Editores, Barcelona, 1995, 106 pág.*

xiva. Todo se encuentra ya en la cita de Claudio Rodríguez con que se abre el poema («Busco el sitio, la distancia») y que Álvaro Valverde asume como contrapunto a esa otra de Joan Vinyoli que da título al libro: *Assajant sempre circles.* Ensayar círculos, sí, pero más importante aún, saber dónde está el centro, el eje de la mirada. Porque soy lo que miro, saber desde dónde miro, cuidar mi distancia con el mundo.

Mientras preparo estas breves notas, encuentro en Antonio Muñoz Molina una reflexión que a modo de apostilla se cuela en mi diálogo: «Miguel Ángel creía que las estatuas están de antemano ocultas en el bloque de mármol, y que el trabajo del escultor no es inventarlas, sino encontrarlas. Así están las novelas en las caras de los desconocidos, en nuestra propia cara y en nuestras pupilas cuando miramos un espejo, y lo que importa en la escritura no es eso que llaman la voluntad de estilo, sino el instinto de mirar». Sería necesario añadir quizás: no hay voluntad de estilo sin mirada; o, mejor aún, el estilo es la mirada. El ojo que mira es también el ojo que escribe, la mirada que disponemos sobre el mundo es la que dibuja el mundo sobre la página: somos como vemos. O en palabras de Charles Tomlinson: «lo que él vio/ descubrió lo que él era». En la poesía de Álvaro Valverde, los silencios y palabras que le instalan en el poema se alinean con la misma paciencia y morosidad con que el narrador dispone su visión: la lentitud del pensamiento es la lentitud de la mirada, y ambas se iluminan e interpretan sobre un fondo de formas, sombras, perfiles, contraluces que imponen su presencia con sólo insinuarse: «La sombrilla despliega su tornasol de sombra./ La parra recupera su prestancia de emblema./ El arco, sin las rosas, la sencillez de un hecho» («Fragmentos»). No es tanto la materia como el diálogo que sobre ella establecen ojo e intelecto lo que provoca el poema. Un diálogo que es prefiguración, idealización: gracias a él las formas, los relieves se estilizan al tiempo que la sintaxis se remansa en meandros y cláusulas extensas y tercamente circulares. Ya se dijo antes: el estilo es la mirada. Sin duda es Valverde un poeta reflexivo, meditativo —volveré más tarde sobre esto—, pero de aquellos que han concentrado su vocación reflexiva en los ojos. La torre de Montaigne se ha convertido en pupila. Allí, bajo párpados que laten y destellan como filamentos de bombilla, el mundo es la arteria de la visión.

Quien mira sabe que algo le está mirando. Es decir, busca el diálogo con aquello que está más allá de uno, pero que le busca o le espera, quizás porque es parte de uno, o lo fue, o podría serlo: «estos restos son todo lo que cabe esperar» («Noción de lugar»). No veríamos si las cosas no se dejaran ver, si no esperaran de nosotros el ropaje del afán o el deseo. Cuando el narrador de «Fuente de Yuste» encuentra su propio rostro en el agua, su primer impulso es reflexionar desde esa condición, la suya, duplicada e iluminadora: «Convertimos la mirada en deseo/ y su imagen da forma a una oscura presencia;/ no por cierta, sabida». Sin confianza no hay mirada. Y el fin último de la mirada es la revelación, el reconocimiento, el reencuentro con lo otro o, lo que es igual, con aquello que será uno mismo, porque desde el principio nos estaba destinado. Como esas ruinas que, desprovistas de memoria, «son el centro al que se ciñe/ el errático rumbo del viajero,/ del paseante que recorre solo/ una ajada ciudad/ del fin de Europa» («Noción de lugar»).

Alguien, no hace mucho, escribía: «los huecos de ascensor que la luz nos esconde en el aire». Imagen reveladora, pero acaso insuficiente. Si miráramos un poco más cerca, y no es difícil una vez que alguien ha abierto ese hueco para nosotros, veríamos que quienes suben y bajan por ese ascensor invisible somos nosotros mismos.

Mirar, ya está dicho, requiere una distancia, y el poema no es más que esa distancia debida que la mirada construye para poder acoger tiempo y memoria: «corren las aguas y al mirarlas puedes/ ver de ti mismo la partida en ellas» «Composición de lugar, II». El ojo es memoria y es, por tanto y por encima de todo, elegía. Valverde es un poeta reflexivo, sí, pero su sensibilidad elegíaca le lleva a superponer miradas y distancias de otro tiempo hasta hacer de la memoria una presencia visible, un hueco casi palpable entre el fue, el es y el podría ser. «No me explico por qué tengo nostalgia/ del sitio en que me hallo si allí estoy», cita Valverde a Jacobo Cortines, y es fácil comprender la razón. Su mirada simultánea no admite la inmutabilidad o la fijeza de un instante. En Valverde, la *llamada,* la *iluminación* no ignora o desafía el paso del tiempo: es tiempo, a la vez

nostalgia de lo vivido y de lo no vivido. No fija el instante, sino que pone el instante en contacto con todos los demás, lo imanta de mudanzas y pérdidas hasta dibujar un paisaje temporal que es también, y sobre todo, el del narrador:

Me sorprende la hierba tan crecida,
el musgo verde y húmedo que marca
al cauto paseante su sendero,
los árboles desnudos.
No son los que seducen, cuando es tiempo,
con ramas florecidas y abundantes.
Echo en falta el murmullo de sus frondas
batiendo en la alta noche.

«Contra el tiempo» titula Valverde un breve poema, como si quisiera contradecirse o jugar a la ironía. «No desdeño/ la mezcla de recuerdos que se cruzan/ siquiera tan veloces como quietos/ parecen los rumores del presente./ Al aire de las horas se suplanta/ una edad ya vencida, por sí misma». Una simple lectura basta para avisarnos: no hay contradicción. Esa «mezcla» o simultaneidad de instantes que su mirada proyecta es la que, dentro del poema, anula el tiempo pretendidamente real y lo convierte en presente perpetuo. Todas las edades están contenidas en una sola. Cualquier edad lleva en sí el germen de las otras. El tiempo existe, sin duda, pero no como progresión, no como linealidad: en un mismo instante de memoria nacemos, amamos, escribimos, morimos: «Lo que ahora nos pasa/ pudo habernos pasado» («Fuente de Yuste»).

«... nostalgia del sitio donde me hallo si allí estoy», cita Valverde al frente de poemas como «Fuente de Yuste» o «Territorio del nómada», donde el perfil del otro se dibuja con más nitidez que nunca. La mirada como un hilo del que pende su doble. La distancia como sendero que el pensamiento ha de recorrer para pensar como otro. Un doble u otro que es él mismo, en otro tiempo o instante que éste de ahora contiene. También el tiempo del viaje, de la ensoñación, de la huida final en un futuro tan imaginado como insistente. La figura del viajero recorre muchos de los poemas de este libro como símbolo de un *podría ser* cuya mera invocación basta para reavivar la nostalgia del que vive en todos los tiempos, pero no sabe demorarse ni tomar residencia en uno solo: «... ciudad fundada en ruinas/ donde apenas nací... Nunca he sabido/ si estuve alguna vez, o, si de veras,/ desde el barco, al partir/ la vi perderse» («Vida de un hombre»). Esta es la nostalgia de la lucidez y el hartazgo: porque se es todos, se es ninguno. El doble siempre es nómada porque está donde no estamos pero, al tiempo, gracias a sus viajes, nos hace vivir otra vida y nos condena de antemano a la insatisfacción. En este mundo de paradojas, ésta es la última, la menos agotable: tener nostalgia de todo, cuando se es todo, porque se es todo.

Descendiendo sólo en apariencia a un terreno más lúdico, se podría ensayar con los títulos de sus libros una definición de poesía: *territorio, agua detenida, oculta razón, debida distancia, ensayo de círculos*. Una definición que ha ido perfilándose, afinándose a cada paso, «como el que se desplaza por un río» («Opisthea»). Esa piedra caída entre el limo y las algas bien nos puede servir como «oculta razón» o necesidad del poema, y el disturbio de su caída en el agua es semejante al instante en que el poema nace, tiembla, se presiente como potencia lingüística aún por desvelar. En «Composición de lugar», sección tercera y central, *oculta razón* que anuda a su tronco los hilos ideológicos y estéticos del libro, y propone una lectura radial, concéntrica, que se amplia con el contacto repetido, el narrador desliza una topografía del *mirador:*

Es este observatorio un lugar cóncavo:
en él caben los libros y los mares,
las ciudades, las islas y los hombres.
A su modo, contiene el infinito.
He optado por quedarme
del lado de su centro.
Assajant sempre cercles.
Intentando encontrar
el que, dudoso,
pudiera al fin llamar
el convincente.

Hay en esta serenidad del poema conciencia de destino, de finalidad, de *haber llegado* a ese lugar que le corresponde. Es decir, como la piedra, se está quieto y se ensayan ondas, círculos en el agua: en alguno de ellos está el poema, el que, a debida distancia, «dudoso, pudiera al fin llamar el convincente».

«... las palabras/ de todos los poetas de la tierra/ no valen lo que vale/ el sonido del agua», afirma, al modo

de un Caeiro, el diarista con que Valverde cierra las últimas páginas del libro. Duda, conciencia de la inutilidad del trabajo cuando el otro, el doble, es lo inanimado: la parra, el muro en sombra, el frescor de la sombrilla —el tiempo en todo ello—, escriben el poema con una música callada que siempre ha de evitar o ser ajena al que escribe. Ellos conocen su lugar, habitan el centro sin necesidad de probarse ni de probarlo. O también, los círculos que traza el poeta en el agua no valen, quizás, lo que el agua. Pero su existencia es válida pues surgen de la necesidad, de un impulso por afirmar la existencia del hombre ante las cosas. Antoni Marí: «Nada permanece, y todo cambio es, al fin, ruina, recuerdo y renuncia. Sin embargo, la voluntad de permanencia que impone la existencia es la que ofrece sentido a la vida y al mundo». Somos lo que vemos y lo que vimos, lo que veremos y lo que pudimos haber visto. Mirada y memoria. Un círculo habitado y habitable. Y en el centro, irradiando sentido, uno mismo. En ese espacio donde cabe el infinito, donde la profusión es norma, el ojo ordena, distancia y acota en su afán por preparar una casa del lenguaje, «buscar un lugar».

Se hubieran podido ofrecer otros itinerarios, otras lecturas. Se ha preferido, sin embargo, la fragmentación, el azar, el paseo asistemático por un texto de múltiples resonancias y matices. No en vano, la mirada discursiva de Álvaro Valverde propone una concepción del yo poemático que, por su ambición y necesaria densidad, amplía el campo referencial de nociones como «experiencia», «narratividad» o «sentido común», de las que tanto se ha hablado de unos años a esta parte, y que tan confusamente han sido utilizadas y exhibidas como coartada. El objeto de esta lectura no ha sido otro que dialogar sobre el modo en que ese yo se construye y tiene lugar en el poema. Quedan, sin duda, otros caminos. El círculo trazado por estos poemas tiene la amplitud suficiente. Sólo el rigor con que esta escritura da cuenta de sí misma y del mundo requiere su propio ensayo, su propio acercamiento en círculos.

Jordi Doce

Voces de identidad hispanoamericana

La conexión cultural, y específicamente literaria, entre España e Hispanoamérica ha sido abordada muchas veces desde apriorismos de distinto signo que resultaban finalmente esterilizadores. Aunque no es preciso relacionar dichos prejuicios aquí, sí diré que las direcciones más importantes de los mismos son las dos siguientes: actitud hispanocéntrica, o si se quiere eurocéntrica, que tiende a negar entidad estética a las manifestaciones americanas precolombinas, o propiedad indigenista a las manifestaciones coloniales y poscoloniales, por un lado; y, por el lado opuesto, defensa de una sustancia americana no dependiente de lo hispánico, sino desarrollada en detrimento de ello.

La equidistancia de ambos extremos, procurando no tanto una solución de compromiso cuanto una fórmula global de comprensión, ha sido un proyecto en que algunos se han afanado. Entre ellos consta José Carlos Rovira, que ha publicado los frutos de su indagación en su libro titulado *Entre dos culturas. Voces de identidad hispanoamericana**. En él reúne ensayos aparecidos antes en revistas y libros colectivos, junto a algunos nuevos. Un hilo enhebra la variedad temática: el de la conexión antes aludida, entendida tanto como diálogo de culturas cuanto como discurso de identidad.

Siguiendo una llamada del autor a la restitución de la importancia de lo autóctono, se parte de los juicios de Menéndez Pelayo en la introducción a su *Historia de la poesía hispanoamericana,* referidos a la lírica prehispánica, a la que despacha con palabras que transmiten desdén e inducen a la sospecha sobre la autenticidad de la misma, pues aunque lo conservado se limita, según el polígrafo santanderino, a «pocos y oscuros fragmentos

* *Alicante, Universidad, 1995.*

literarios», incluso en esos pocos retazos cabe hablar de «interpolación y aún de inocente falsificación literaria debida a los ocios de cualquier misionero o de algún neófito de noble estirpe indiana». Las palabras de Menéndez Pelayo pueden explicarse mejor si atendemos al momento en que fueron emitidas, por el estado en que se encontraban los estudios literarios y, más aún, porque todavía no se había cerrado el proceso de la independencia americana, lo que sin duda hubo de afectarlas. Sin embargo, otras muy recientes parecen una resurgencia de aquéllas en lo que atañe a la preterición de lo autóctono. Y así Juan José Sebreli, basándose en el carácter «prehistórico» de los indígenas americanos (que tenían «seis mil años de atraso con respecto a los habitantes del Viejo Continente»), habla de una América que, en cuanto realidad histórica —y no estudiable tan sólo por la prehistoria, la arqueología o la etnología—, «fue obra exclusiva de la conquista y colonización europea».

No siempre procede de los «enemigos» el escepticismo sobre la importancia estética de la literatura americana anterior a la conquista. A veces quienes pretenden elogiarla dejan ver, al socaire de sus encomios o proteccionismos, las señas de la desestima; como ejemplo basta referir el del Miguel Ángel Asturias de 1923, en su tesis *El problema social del indio,* traída a colación para mostrar cómo una sustancia indigenista tan incontestable como la del autor de *Leyendas de Guatemala* descansa en —o es precedida por— un paternalismo sociocultural que acaba confundiéndose con la infravaloración. A algunas de las interpretaciones que, en este ámbito concreto, ponderan la importancia de lo precolombino pasa sucinta revista el profesor Rovira en el compendioso capítulo inicial («Y era nuestra herencia una red de agujeros»). Entre los territorios culturales tratados, el mexicano ofrece ejemplificación abundante de esta línea a que me refiero; así lo confirman trabajos como los de Ángel María Garibay, León-Portilla, Enrique Florescano, José Alcina Franch, etc.

Se trata de posturas bien conocidas que se convocan aquí —y en ello radica la originalidad del libro del profesor Rovira— orientadas a dilucidar la identidad, o, si se quiere, la entidad *idiótica* de la cultura hispanoamericana. Pero la identidad no significa necesariamente «definición diferencial», pues ninguna forma de particularidad puede entenderse al margen de la ósmosis intercultural. Aun aceptando el afán de hacer de la raíz primigenia el alma de un pueblo, la invasión foránea contribuye a engendrar en el cuerpo invadido cautelas o rechazos que no existían antes de la misma. En ninguno de los casos, pues, podrá ser ya la propia personalidad igual a la preexistente: los anticuerpos con que responde a la colonización han hecho de aquélla algo distinto a lo que fue, distinto también a lo que pretendió absorberla, y heredera a un tiempo de lo uno y de lo otro. *Entre dos culturas* se sitúa en este punto preciso, proponiendo «la aceptación de la noción metodológica esencial del mestizaje como identidad imprescindible de América» (p. 28). Uno de los trabajos incluidos en este libro ejemplifica esto que digo: me refiero al titulado «Del espacio geográfico medieval al espacio utópico renacentista en las primeras crónicas»: en él, el *topos* medieval del *locus amoenus* se refleja en la contemplación que Colón o Vespucio hacen del territorio que se abre ante sus ojos, pero esta recreación apunta ya al espíritu renacentista en que se funden las diversas actualizaciones del paraíso. En la *summa* ideal de ese territorio se compenetran Viejo Mundo y Nuevo Mundo: la *Utopía* de Moro parece alentar tras los *Comentarios reales* de Garcilaso el Inca, en paralelo a la *Civitas solis* de Campanella, como el mito de Citerea sirve de pauta para el de *Eldorado,* o para la *fons vitae* que Ponce de León situaba en Bimini. Una buena muestra, en fin, de esta permeabilidad mítica que se corresponde con otra permeabilidad de más amplios contornos.

Los capítulos de este libro abarcan temas y épocas muy distantes, de la literatura náhuatl a la novelística reciente de García Márquez. Todos ellos están repartidos en dos apartados. El primero, que el autor llama «Cinco calas en el pasado», contiene ensayos sobre literaturas precolombinas, el espacio utópico renacentista de las primeras crónicas, los rasgos de la poesía novohispana a través del cancionero *Flores de varia poesía,* la polémica dieciochesca a propósito de la negación que el deán de Alicante Manuel Martí hiciera de la cultura mexicana, y la tradición italiana en el romántico peruano Clemente Althaus. El segundo trata más numerosos aspectos, entre los que destacan las cuestiones

conectadas a la identidad hispanoamericana, a veces urdidas en la dualidad indigenismo / indianismo, y las relaciones entre Unamuno —ejemplo de diálogo con la más viva cultura americana— y *Amauta*. Hay, además, en esta segunda parte, reflexiones sobre Miguel Ángel Asturias, Neruda, Lezama Lima, José María Arguedas, Octavio Paz, Roa Bastos, Carlos Fuentes y García Márquez. En suma, una lección que planea sobre campos diversos, procurando vislumbrar la esencia, congruente aunque no compacta, de su universo común.

No estamos ante la exposición de un *sistema* sobre la identidad americana apoyado en ejemplos concretos, sino ante la simple mostración de éstos, exentos respecto a una intención preliminar. En palabras más precisas: nos hallamos ante «episodios» de los que puede desprenderse un esbozo global, no ante «ejemplos» de un modelo previo. Quiero decir que el libro de Rovira no tiene la pretensión de cerrar una zona de estudio, tan coherente como incontestable, sino de recalar en campos limitados, tras los que pueda quizás percibirse la franja de intersección donde unos y otros coinciden. ¿Qué otra cosa podría hacerse ante una realidad fracturada históricamente: antes y después del Descubrimiento, antes y después de la Independencia (conseguida ésta, además, en tiempos bastante distantes entre unas repúblicas y otras)? 1810 queda muy lejos de 1898, cuando en España los noventayochistas trataban de abrir la mandorla del alma nacional, y a punto de que, en América, hiciera algo similar José E. Rodó con su *Ariel*. Y tampoco son contiguos los casos de las repúblicas que, como México o Perú, se superponen sobre grandes civilizaciones indígenas, y los que, como Argentina, no lo hacen. Ello por no hablar de las relaciones, de distinta intensidad en el tiempo y en el espacio, con la cultura francesa, y con la poderosísima cultura angloamericana.

No sé si será una interpretación excesiva, pero de *Entre dos culturas* se deriva una idea de lo hispanoamericano, y aun de lo iberoamericano, como fruto de un *continuum* subyacente a las antedichas fracturas históricas, en el que unos cuerpos se alimentan de aquellos a los que destruyen (el europeísmo importado por Colón en relación con la cultura con que se encuentra), imposibilitándose, al cabo, cualquier lectura unívoca: la cultura europea que entra con conquistadores y colonizadores pasa por el filtro de la hispanidad, de la misma manera que el nuevo europeísmo tras la independencia sería, a su modo, una contestación a la dependencia cultural de lo español. En síntesis, América se europeiza con España en el siglo XVI, y se «desespañoliza» con Europa en el XIX.

Las retracciones, vacilaciones y contradicciones de este proceso son abundantes, y en ocasiones han dejado un estigma de fracaso en su resolución histórica, que podría resumirse en el «hemos arado en el mar» de Bolívar. El libro de José Carlos Rovira detalla algunos de los núcleos en que se adensan estas circunstancias. De sus aportaciones, unas se separan más del tema de la identidad —determinadas indagaciones nerudianas, o el análisis de unas obras de García Márquez, aunque la figura de Bolívar preste en el último caso una exterior pertinencia temática—, y otras se aíslan en su precisión autosuficiente. Pero, en general, los temas estudiados, y desde luego el estudio de los temas, permiten hablar de heterogeneidad como riqueza, y no como mezclilla. Y el lector entiende que lo aprehendido está tramado con rigor y presentado como una unidad abierta, deleitable y provechosa.

Ángel L. Prieto de Paula

Onetti, el (incansable) lector

Decía Juan Carlos Onetti: «Al leer y releer a Faulkner es forzoso sospechar que su mirada era distinta a la nuestra, a la del común de los hombres, a la del común de los

escritores». Queda en el recuerdo la imagen recia, vital, algo desgarbada, de un escritor que, también, nos hace sospechar muchas cosas. Por ejemplo que su manera de ver la existencia era distinta, o diferente, a la nuestra. Porque veía, conocía el mundo, a través de los libros, a través de una capacidad incansable para enfrentarse a todas las cuestiones con un método sumamente eficaz. Es el método del conocimiento; es la manera de comprender lo que otros han hecho leyendo como lo han hecho y, después, inventando una forma especial de construir una realidad personal, trascendente, única. El párrafo anotado corresponde al trabajo que da título a un libro denominado *Confesiones de un lector*[1] que, bajo el subtítulo *de 2,00 a 2,15 p.m.*, nos habla del primer encuentro del propio Onetti con otro escritor llamado William Faulkner, nacido en Oxford, Mississipi, aquel que relatara en *Santuario*[2] una apasionante historia. Se trata de aquella novela en la cual unos curiosos personajes, los Snopes, se unen a Popeye y, en dual protagonismo, se hacen dueños de un entorno social que han abandonado los Compson. Popeye en concreto deambula por los espacios míticos de la imaginación y de la naturaleza más disconforme y, al lograr una breve victoria sobre Yoknapatawpha, provocará aquellas catástrofes que nunca imaginara. Bueno, el autor norteamericano cobrará vida en otras reflexiones onettianas de este libro, como la última precisamente, «Incursiones en Faulkner» donde se habla de las traducciones que se han hecho de sus obras y de los errores o defectos de las mismas, a lo que, en ocasiones, contribuyó el propio autor.

«La novela The stealers (Los ladrones) se llamó The reavers. Pero a Faulkner le gustaba más deletrearlo en un escocés arcaico: The reivers. Decía: «Esto suena más fanfarronesco que reavers, que es la palabra americana que significa lo mismo, pero resulta más suave; demasiado parecido a Weavers, urdidores de cuentos». Onetti fue un escritor singular. Observador perspicaz y curioso, este libro viene a resumir sus observaciones en torno a la literatura, el periodismo, la vida. La suya es la tarea de un incansable lector, pues soóo a través de sus lecturas continuas, de su afán por formar parte del mundo que le tocó vivir, nos permite comprender las alternativas que el libro o las pasiones políticas pueden deparar a los ciudadanos. Jorge Onetti en un no reconocido prólogo viene a decir que los trabajos del autor de *Juntacadáveres* contenidos en este volumen llegan a conseguir un «Equilibrio difícil de lograr porque la diferencia entre el mundo del escritor y el del periodista es similar a la existente entre el de un espadachín, fogueado en duelos contra la muerte y el olvido, y el de un profesor de esgrima». Efectivamente, es enternecedor el modo como Onetti mira a su alrededor. «La vida tiene una asombrosa imaginación y fuerza suficientes para inventar e imponer infiernos privados, efímeros paraísos subjetivos»... Siempre Faulkner. Luego, en «Reflexiones de un autócrata» se habla de autores y personajes y cómo uno de ellos, «Marlowe casado y en apariencia feliz se rebeló: obligó al autor a duplicar su diaria ración de whisky y lo mató en pocos días», contrasentido a los protagonistas pirandellianos ya que aquellos buscaban un autor y el detective Marlowe, u otros rebeldes titulares de la ficción, convierten en realidad ese «triunfo del personaje sobre el escritor» de que habla Juan Carlos Onetti. La anécdota de «Reflexiones de un lector» vivificará a quien lo es.

La publicación de *Confesiones de un lector* por parte de Alfaguara en 1995, pocos meses después de la muerte de su autor, nos permite acercarnos a un Juan Carlos Onetti preocupado por cuestiones tan cercanas como la descrita en «Reflexiones de un visitado», donde se habla de aquellos hombres y mujeres a quienes grotescas dictaduras, guerras civiles u otros problemas convierten en extranjeros. Recuerda a aquellos, intelectuales o no, que llegaron a la América Hispana y dice: «Todos sabíamos que devolverlos a España significaba enviarlos al presidio o al pelotón de fusilamiento o al garrote». Después analiza las ilusiones perdidas, o el tiempo ganado a la esperanza, de aquellos escritores que suponen que la edición de una revista literaria es la panacea para lograr la fama o, al menos, para que los demás participen de sus universos improbables: son sus «Reflexiones de un 'Revistero'», con los números 1 de aquellas revistas que pocas veces alcanzan la siguiente edición. Proust, el tiempo de la infancia y una curiosa bibliotecaria forman el esqueleto de «Reflexiones de un perdedor», donde

[1] *Juan Carlos Onetti:* Confesiones de un lector. *Ediciones Alfaguara, Madrid, 1995.*
[2] *William Faulkner:* Santuario. *Ediciones Alfaguara, Madrid, 1980.*

Onetti se lamenta de los libros que van quedando en las casas que abandonamos y de los que no existen en las que pretendemos ocupar, de donde nos queda la sensación del escaso valor que los libros tienen para ayuntamientos o instituciones. Y es que todo parece negar la posibilidad de la lectura, la determinación de algunos seres para comprender el mundo que encierran los libros. «Reflexiones de un congresista» recuerda la invitación para participar en un congreso de escritores de lengua española. «Recuerdo —dice Onetti— que mientras charlábamos sobre literatura en México, el presidente argentino, Onganía, quiso contribuir al mejor éxito de los proyectos que discutíamos firmando un decreto por el cual los editores argentinos pagarían solamente el 5 por ciento de los derechos de autor en lugar del 10 que era habitual». En otra ocasión el periodista Onetti reflexiona sobre una noticia excepcional, el desembarco en Normandía, un recuerdo feliz.

Onetti fue un testigo de excepción del mundo violento que le tocó vivir, incluso cuando decidió recluirse en su domicilio y mirar desde allí cómo pasaba la vida. Así recuerda cómo solía conocer de antemano una buena obra o vive la nostalgia del amor y medita sobre literatura nonata, aquella que es difícil publicar como lo fue su primer libro de veinteañero. Analiza a protagonistas imposibles de una América que no les reconoce, los leninitos, o recuerda la ayuda recibida de esas fuentes que hacen posible la noticia. Más profunda es su «R. sobre Pigmalión» y los hombres de la Meca del cine, los dueños del oro, no de la inteligencia. Ser humano era parte de las expectativas de Onetti, por eso extraña lo contrario o nos implica en cuestiones de escaleras, premios, infancias o supersticiones. Habla de noticias que pueden modificar el mundo, de un invento excepcional o de la inefable Alicia de Carroll. Prima siempre su interés por conocer todos los paisajes y «el vicio de escribir», pues tal vez crea que sólo en los libros, en el mundo abierto de la palabra, se encuentra la verdad de la existencia, el futuro de la memoria. La inserción de un pretendido manuscrito es la excusa para opinar sobre tiempos pasados; después vendrá el afianzarse en torno a la obra faulkneriana y otras cuestiones de literatura norteamericana. Aprendió Onetti a convivir con los españoles, como había convivido muchos años con los libros. Nos deja la sensación de haberle ganado la partida a la soledad. Es arrobo, embeleso, lo que queda cuando el escritor uruguayo habla del autor de *Mientras agonizo,* sobre todo en dos sucesivas divagaciones sobre «su» Bill, de quien dice: «nunca evitó recordar que cuando le dieron el premio Nobel, en 1949, era imposible encontrar un libro suyo en ninguna librería USA: habían desaparecido siete años antes, convertidos en pulpa de papel para fabricar cartones». Todo ello nos permite conocer a un gran escritor, a dos escritores, que hicieron de la vida el mejor escenario para conocer el ancho mundo.

A veces un escritor sensacional como lo fue Juan Carlos Onetti, se transforma únicamente en periodista y escribe páginas memorables, como es el caso de esas «Reflexiones de un discípulo» donde comienza hablando de Odyseus Elytis y pasa, enseguida, a contarnos la historia de Robert Boudin, un escritor decidido a todo por ver publicado su manuscrito. Hace, lógicamente, un reparo por las audacias de otros escritores, audacias gratuitas que les sirvieron para dar de comer, bien, al personal colindante y verse conducidos al fracaso, y luego, ya, rememora la aventura de Boudin. Lo hace en medio del sarcasmo, pero también de la crítica más despiadada hacia editores inmodestos y sanguijuelas cercanas. «Pienso en Mark Twain —dice— tratando de ser editor de sus propios libros y, como es natural, yendo a la quiebra. Recuerdo a Balzac y sus negocios editoriales y el fracaso. Recuerdo a Emilio Salgari con su editor cada día más gordo merced a Sandokán y a los tres corsarios, y Salgari suicidándose porque se moría de hambre». Luego Boudin «situación límite, que dicen —recurrió, actualizado, alquilar una avioneta Cessna 172 y a mentir— en su postrer ultimátun al editor analfabeto— que la guiaba cargada de explosivos». Les invito a leer el final de este delirante espacio. Quiero pensar que los editores se portaron bien con Onetti, al menos en España. Alfaguara hizo una agradable presentación de su novela *Cuando ya no importe* (1993) con la proyección de un documental filmado por franceses que nos significó conocer la última etapa de la labor creadora de este escritor interesante y, ciertamente, muy imaginativo. En «Reflexiones de un sorprendido» nos cuenta una historia que parece inventada: en un país equís, un mandatario casi equino crea un llamado Ministerio para el Desarollo de la Inteligencia. A

partir de ahí puede pasar de todo, y pasa. «Hace algún tiempo, un político exiliado de su país me ofreció (en broma) un ministerio, a elegir, para el día de su retorno triunfal. Le hice contestar (en broma) que aceptaba el sacrificio a condición de que antes fueran eliminados todos los imbéciles que habitan aquella patria. Me contestó (en serio) que no, que él era enemigo del genocidio». «Reflexiones de un amenazado» es el diapasón de la amargura. Cassius Clay es el ejemplo en «Reflexiones de un disciplicente» y nos hará pensar en la modestia. «Reflexiones de un asustado» nos enfrenta a los mundos de la técnica más agresiva.

Una historia de dictadores y sus mentiras desfila por «Reflexiones de un anclado», que pasa a recordar unos sucesos donde la poesía forma parte de la zona oscura de la sociedad en «Reflexiones de un poeta»: No queremos poesía, queremos comer», dice Onetti que dijeron «los vecinos de Ostia, (quienes) murmurando ostias de satisfacción, comieron hasta saciarse». Luego nos enteramos que hay personas con especiales características, como esas niñas que «a los ocho años de edad, no hablan en ninguna de las lenguas vivas europeas»; como rechazo a los gigantes que les importunaban para admirarlas, besarlas, alabarlas, es cuando el autor escribe sus «Reflexiones sobre otros Kennedy». «Reflexiones sobre un futuro mono» hablan del afán por inventar, por modificar lo terreno, de un futuro de asombros. Estas «Reflexiones de un desamparado» están dirigidas a las autoridades del intelecto; pide Onetti que no se castigue el placer de leer un libro, aunque sea hurtado; lo hace inventado las más feroces, imposibles, condenas. «Reflexiones de un envidioso» relata la argucia de un autor y sus autores para vender un libro, la conclusión es que algo hay que hacer para que lean los que no leen. En «Reflexiones de un admirador» asistimos a la real y cruel historia de un súbdito yanqui a quien se le acumulan las desgracias: desde ahí le será fácil comenzar nuevas luchas, ¿qué sucede después? La catadura moral de determinados negociantes de la cultura aparece en «Reflexiones para un editor» y los ejemplos asombrosos de Jerzy Kosinki enviando de forma anónima los mismos trabajos que antes habían sido calificados de ingeniosos a quienes lo habían hecho y que, ahora lógicamente sin leerlos, los devolvían con disculpas, de Gide «diciendo que a nadie podía interesar las vueltas y revueltas que diera un personaje entre sábanas y en procura del sueño esquivo», refiriéndose a la obra capital de Proust o el necesario pleito que dio fama al *Ulises* de Joyce; hijos del desatino, muchos editores, directores de revistas, productores de cine, forman parte de la legión de ignorantes que, tal vez, también tengan derecho a vivir pero con cuyo concurso basado en el mercantilismo de las ideas poco hacen por el progreso de la cultura. «Recordemos —dice Onetti— el caso de Céline y *El viaje al fin de la noche*; su obra prácticamente rechazada por todas las editoriales francesas hasta que llegó a las manos de alguien que entendía...». La justicia de la pobreza, del abandono, de la miseria de quienes creen en su capacidad artística, es la que subyace en «Reflexiones de un justiciero». «Reflexiones de un presidente» sólo intenta animar a leer, a escribir. «Creo que el escritor, el bueno, nace ya destinado a serlo y que ni los éxitos ni los fracasos lograrán desviarlo de la fatalidad congénita». Nada tan apacible, apasionado y vehemente como esas «Reflexiones de un exiliado»: «Estar en España no es por completo un exilio: estoy unido por el idioma...», y luego el reencuentro con lo próximo, con lo cercano en «Reflexiones de un reexiliado». Un sueco se hace dueño de un barco, navega por los mares como un fantasma, contrata y hace desaparecer a una tripulación, etc., he aquí una historia: «Reflexiones de un náutico». Sarcasmo y rabia alientan las «Reflexiones de un insistente», por el desconocimiento de la cultura, en este caso gracias a confusas actitudes nada recomendables. Alguna resignación ocultan las «Reflexiones de un consejero», y «Reflexiones de un decadente» encierran un concienzudo ensayo acerca de los valores de nuestro siglo, acerca de las figuras que lo han hecho grande, acerca de la esperanza. «Reflexiones de un cinéfilo» nos trae la figura de Faulkner de nuevo, su valor como escritor y algunas cuestiones personales que nos ayudarán a conocerlo mejor. Divagando sobre agosto y los inmisericordes calores madrileños, Onetti presta atención al tema del nudismo y la serie de problemas y garrotazos que su frecuentación estaba ocasionando por entonces, 1984, en las costas gallegas, atinadas y jocosas observaciones sobre un tema en el que la moral tiene poco que decir y mucho que hacer aún. Delicioso ese trabajo, «Dos hombres en Toulouse», que emparenta, ¡nada menos!, que a Carlos Gardel y a Augusto Roa Bastos, por

una coincidencia geográfica, pero si del tanguista por excelencia dice «que sí tenía voz y nunca supo de coca-colas», de Roa Bastos afirma que «se transformó en José Gaspar de Francia durante meses o años de su trabajo de prosista admirable». De la emancipación hispanoamericana al desempleo van las «Divagaciones sobre rebeldes», con preciosa incursión en las teorías orteguianas. Pero luego llegan «Buenas noticias»: primero se trataba de construir una «adecuada» biografía del magnate John D. Rockefeller y, después, de crear solo las noticias que impidieran un mínimo disgusto a tan augusto personaje, mientras el mundo hierve de tragedias, violencias, dramas humanos. Siempre Onetti está al lado de los humildes de la tierra, de los sin techo, de los hombres de la calle: aparece como una especial referencia a quienes usan la prepotencia y otros «valores» para edificar ese universo propio en el que no tiene entrada la caridad o la modestia.

Héctor Rojas Herazo, el autor de *Celia se pudre*[3], ese apasionado alegato sobre la soledad del hombre y los fantasmas de la memoria, escribió: «Para mí, Onetti es una forma de instalarme en algunas zonas purgatoriales del recuerdo; de atisbar sin sosiego los cambios de clima, los imprecisos acordes y los engañosos panoramas del misterio individual; de sentir la militancia y la purificación de cierta destreza (que únicamente ha de servirme para detectar cuándo y en qué lugar, y a través de qué o de quién, me ha visitado la derrota) en el juego de existir»[4]. Efectivamente, leer a Onetti es contagiarse de su amor a la vida, lo cual parece un contrasentido en quien eligió pasarse tanto tiempo alejado del bullicio callejero, del perfume de las esquinas, del sinuoso caminar de las muchachas.

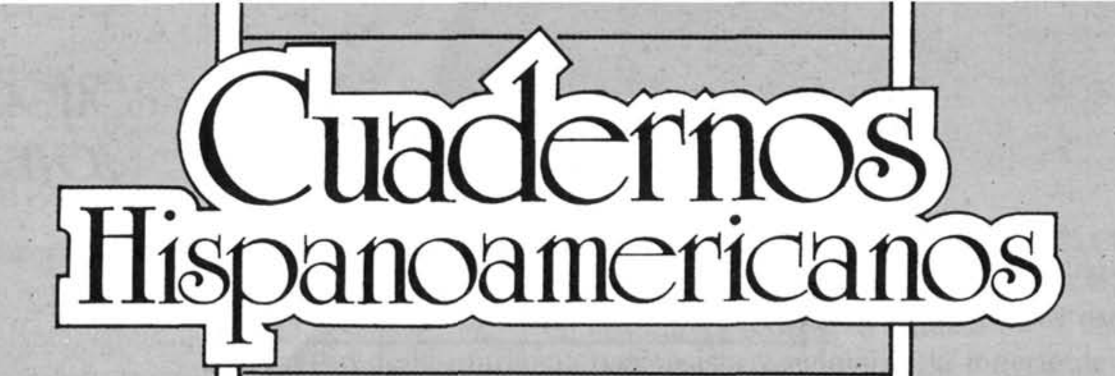
Precisamente de un confuso y lacerante amor de su admirado Faulkner, dice el inventor de una especial Santa María que «se trata de la tan aburrida, por frecuente, historia de la mujer que quiere llegar a esposa de un hombre o nombre famoso». Tenemos en «La gran jugada» un documentado recorrido por anónimos y reconocidos inventores de la misma realidad, desde aquel amenazante escritor de Tierra Caliente «que iniciaría la tarea de construir una novela de cinco mil páginas», Newton descubriendo la gravitación universal, Saulo convirtiéndose y «escribiendo más epístolas que Mme. Staël» a una original solución para acabar todas las guerras. La historia de Eros y Psique con algunos inmerecidos comparsas nos trae deleite y moraleja: «Vive tu vida de tal suerte que viva quede en la muerte». En mayo de 1985 Onetti se felicitaba por el declinar del *apartheid* surafricano; comprensión y confianza en el ser humano laten en su artículo. En una preciosa novela del coruñés Manuel Rivas, *En salvaje compañía*[5], el cuervo Toimil recorre Galicia y picotea en una ventana mientras alguien escribe artículos e inventa historias; en «Otro obsceno pájaro nocturno» Onetti nos habla de un gran pájaro de presa acudiendo en medio de la noche en lo que constituye una deliciosa narración capaz de transformarse en un relato frondoso. Continúa en «Último graznido». Leemos: «... en mis errantes viajes peregrinos me tocó en una ocasión hacer noche en la copa de un pino donde residía un amigo tan cuervo como millonario». Prosa descomedida, insinuante, divertida; Onetti nos traslada a los sumideros de la emoción y de la imaginación más desbordantes, como en «Prohibido rasgar» con esas secuencias que podrían haber aparecido en el periódico semanal de su pueblo, *El Censor*, que harán las delicias de los lectores curiosos. En «Bradomín, burocracia y demás» la admiración por Valle-Inclán es intensa y nos invita a conquistar los rincones ocultos de nuestra mejor literatura, aquélla capaz de emparentar los dos mundos separados por el mar de los atlantes: nunca son buenas las conclusiones, y menos tratándose de la depurada prosa del autor de *El pozo*, pero tras su penúltimo escrito de este libro nos deja unas frases que bien podrían constituir un nuevo remedio para determinados males: «Concluida la tarea, mi psiquiatra me ordenó una urgente depuración: releer todo Valle-Inclán y nada más. Ni siquiera periódicos». Así, pues, tomen buena nota. Es la recomendación, indirecta, de Juan Carlos Onetti, un (incansable) lector.

Manuel Quiroga Clérigo

[3] *Héctor Rojas Herazo:* Celia se pudre. *Ediciones Alfaguara, Madrid, 1985.*

[4] *Héctor Rojas Herazo: Borrador para una esquela sobre Onetti.* Cuadernos Hispanoamericanos. *Ns. 292/294, octubre/diciembre 1974, página 85.*

[5] *Manuel Rivas:* En salvaje compañía. *Ediciones Alfaguara, Madrid, 1994.*



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96





700 Pts.

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



Próximamente

Carlos Arroyo Reyes
Abraham Valdelomar y
el movimiento colonidista

Marta Rodríguez Santibáñez
El creacionismo de Vicente Huidobro

José Luis Puerto
Antonio Colinas: la poesía como
itinerario de purificación

Eduardo Rosenzvaig
Oralidad, etnicidad y naturaleza

Adolfo Sotelo Vázquez
Viajeros en Barcelona